DAS KUNSTWERK

I. JAHR 1946-1947 HEFT 6



WOLDEMAR KLEIN VERLAG BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 6

Texte

Bilder

VERLAG WOLDEMAR KLEIN . BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 270 DGAA/INF/PR.

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



1. JAHR 1946/1947 HEFT 6

Über Kunst zu berichten ist auch eine künstlerische Aufgabe

Das vorliegende Heft — das sechste unserer Zeitschrift — beschließt den ersten Halbband des ersten Jahrgangs. Ein Teil dessen, was wir beabsichtigt haben, findet seinen Ausdruck in ihm. Nicht alles Geplante freilich haben wir durchführen können — der zähe Widerstand zeitbedingter Schwierigkeiten war oft übermächtig. Manches mußte zurückgestellt werden bis zu einer glücklicheren Konstellation, die es erlaubt, unsere Absichten besser und schöner zu verwirklichen. Pessimismus soll aber unsere Pläne nicht beeinflussen — Heiterkeit ist ein Grundelement der Kunst.

Was die nächsten Hefte dieses Jahrgangs bringen werden, sei kurz angeführt:

Wie im Heft 5 die Russische Kunst und im Heft 6 die Stadt Paris den Kern der Beiträge bildeten so wollen wir auch künftig immer ein Grundthema anschlagen, dem sich andere Themen harmonisch zuordnen.

Im geistigen Mittelpunkt des siebenten Heftes steht eine „Apologie der malerischen Malerei".

Das Doppelheft 8/9 bringt einen Querschnitt durch die „Abstrakte Kunst".

Heft 10 bezieht sich auf die „Gegenwelt": der klassischen Idee der Schönheit gewidmet, ist es um die zwei mittelmeerischen Zentren Athen und Rom komponiert.

Heft 11 steht im Zeichen der Landschaft und wird eine Auswahl deutscher Landschaften aus Vergangenheit und Gegenwart bringen.

Heft 12, das Weihnachtsheft, wollen wir wieder besonders reichhaltig gestalten: mittelalterliche Glasfenster (in farbiger Wiedergabe), russische Kinderbücher, weihnachtliche Kinderszenen von Herbig, romantische und moderne Künstlerbildnisse bilden die Hauptbeiträge.

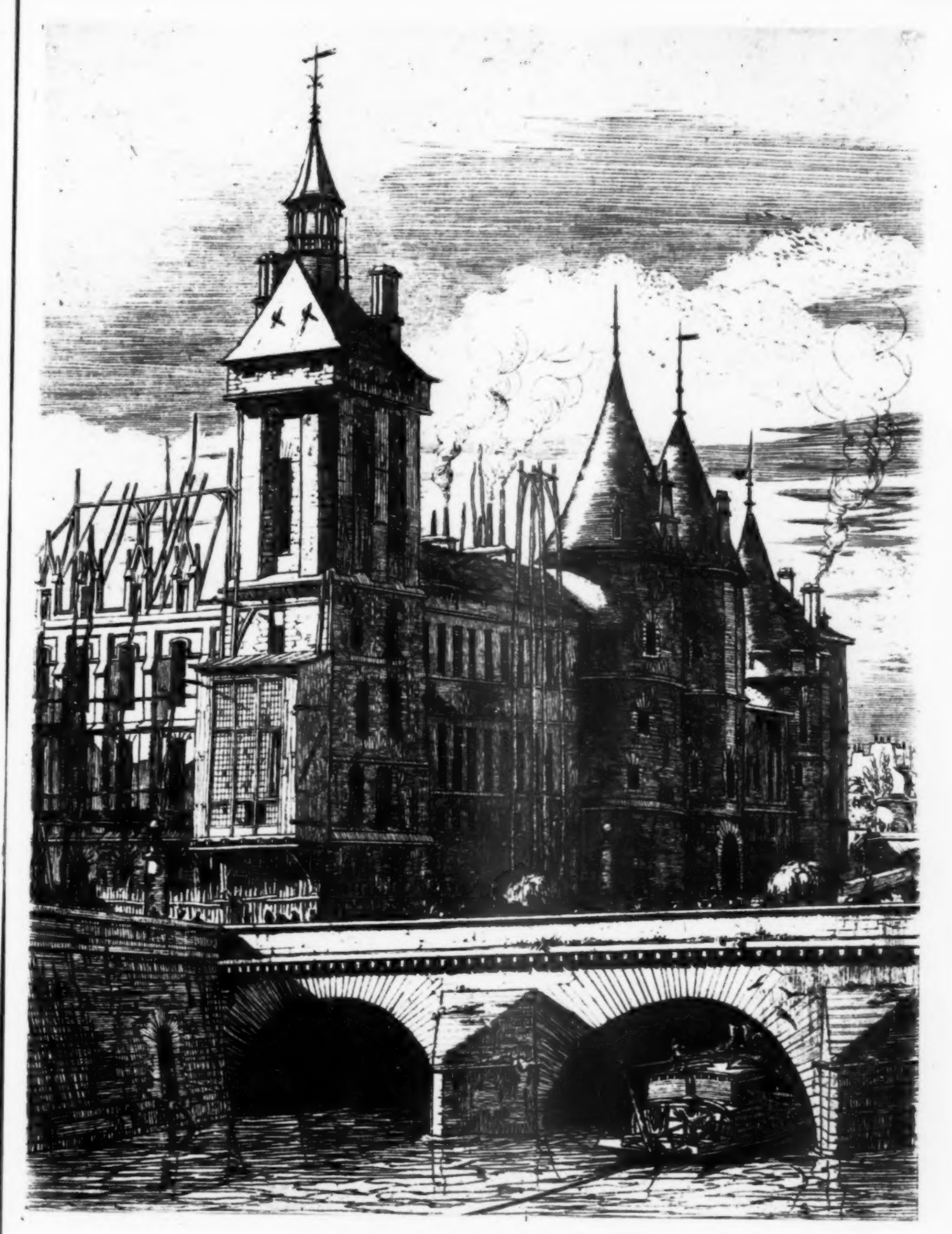
Nun noch ein Wort an die Freunde unserer Zeitschrift. Viele haben uns im zustimmenden Sinne geschrieben; da uns die Zeit nicht erlaubte, jedem einzelnen persönlich zu danken (wie wir's gern wollten), sei hier allen herzlich gedankt. Gedankt sei auch unseren Kritikern, deren Einwände uns manchmal zu denken gaben.

Wenn wir vieles, was uns an oft auch guten Beiträgen zugesandt wurde, unverwendet zurückgaben, so leitete uns dabei der Grundsatz, uns nicht von Zufallseinsendungen abhängig zu machen, sondern jedes Heft planmäßig zu komponieren und für die dazu vorgesehenen Beiträge jene Persönlichkeiten heranzuziehen, die uns besonders geeignet schienen.

Jedem Heft seine eigene Melodie oder zumindest einen harmonischen Akkord zu geben, ist eine Aufgabe, die uns vor allem am Herzen liegt. Welcher Gegenstand hätte auch legitimere Ansprüche, unter künstlerischen Gesichtspunkten behandelt zu werden, als die Kunst?

Baden-Baden im Frühling 1947

Woldemar Klein · Leopold Zahn



CH. MERYON, DER UHRTURM, 1852

PARIS

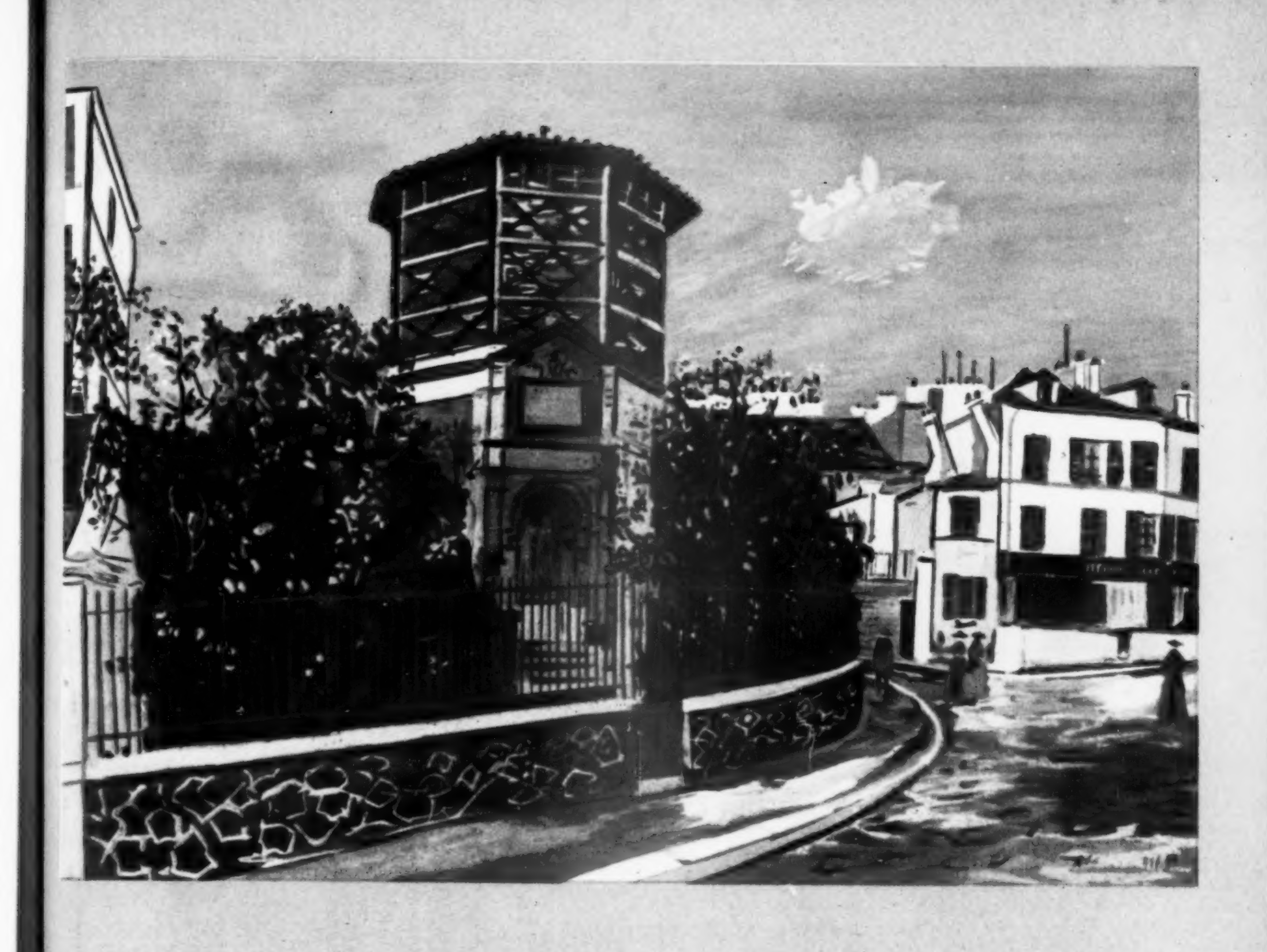
UMRISS EINER STADT

Die Traditionslehre unterscheidet zwei Urtraditionen: eine altmenschliche und eine jungmenschliche, oder auf Europa eingeschränkt: eine alteuropäische und eine jungeuropäische.
Dieser Dualismus hat erdgeschichtliche Ursachen. Zu Ende des Diluviums war der Norden Europas von Grönlandeis bedeckt und so gut wie menschenleer. Erst nach dem Rückgang der Eismassen drangen in diesen nordeuropäischen Raum Neusiedlergruppen ein, und zwar aus dem eisfrei gebliebenen Alteuropa. Nordeuropa, das ungefähr jenseits des deutschen Mittelgebirges beginnt, ist also im Vergleich zu Alteuropa Kolonialland. So können wir schon in vorgeschichtlicher Zeit zwei große Menschengruppen unterscheiden; erstens: eine Menschengruppe, die von ältesten Zeiten an ununterbrochen gewisse Erdstriche bewohnt hat; zweitens: eine Menschengruppe von Neusiedlern, die in ehemals vergletscherte und menschenleere Räume eingewandert ist.
Ein grundlegender Unterschied zwischen diesen beiden Menschengruppen und den ihnen entsprechenden Urtraditionen ist folgender: Im *Altgebiet* ist der gesellschaftliche Aufbau dicht, im *Neugebiet* locker.
Schon seit der jüngeren Steinzeit ist für Alteuropa stadtartige Siedlung nachweisbar, im jungeuropäischen Kolonialland erst in historischer Zeit. Die jungeuropäischen Stadtsiedlungen sind nicht autochthon, sondern verdanken ihre Entstehung alteuropäischen Vorbildern und Arbeitskräften.
Im neunzehnten Jahrhundert beginnen diese jungeuropäischen Stadtsiedlungen hypertrophisch zu wachsen, es entstehen die modernen Riesenstädte, die in materieller Hinsicht die alteuropäischen Stadtsiedlungen weit überflügeln.
Diese Mammutstädte sind für organische Gesellschaftsbildung ungünstig. Gerade hier lebt der einzelne oft vereinsamt. Alteuropa macht diese hypertrophische Stadt nicht mit, es hält auch noch in moderner Zeit an der Mittelstadt, an der Polis fest, die größte Dichte der sozialen Struktur gewährleistet.

Nur *Paris* bildet scheinbar eine Ausnahme. Es gehört quantitativ und materiell durchaus unter die modernen Riesenstädte jungeuropäischer Tradition. Aber wer näher Paris kennt, weiß, daß diese Dreimillionenstadt ein Kompositum aus lauter Kleinstädten ist. Das riesige Ganze gliedert sich in altmenschlich dimensionierte Mittelstädte — die Quartiers, in denen der einzelne verwurzelt ist. Paris hat die jungeuropäische Form der Riesenstädte seinen alteuropäischen Sozialbedürfnissen angepaßt. Der einzelne, im Quartier zu Hause, verliert sich nicht im Flugsand der Millionen, er braucht auch in der Riesenstadt nicht auf die menschliche Wärme der Kleinstadt zu verzichten.

*

Deutsche Mannigfaltigkeit — französische Einförmigkeit. Der immer wieder hervorgehobene Gegensatz trifft gerade auf Paris nicht zu. Paris ist einem Gemälde der Hochrenaissance vergleichbar: es herrscht die Mannigfaltigkeit in der *Einheit*. Jeder Teil ist für sich faßbar und steht doch in einem Zusammenhang mit dem Ganzen. Paris entspricht den ästhetischen Gesetzen der Klassik.
Für die kompositionelle Gliederung von Paris spielt die *Seine* eine Hauptrolle. Sie scheidet die Stadt in ein linkes und rechtes Ufer. Müßig zu fragen, welche Stadthälfte „pariserischer" sei, la rive droite oder la rive gauche. In beiden drückt sich der genius loci aus. Sie gehören zusammen, wie Geist und Körper in einem Menschen zusammengehören.
Der *Geist* hat seinen Sitz auf der rive gauche. Um ihn noch genauer zu lokalisieren: im *Quartier latin*. Hier ist die Heimat der Studenten, die zu bestimmten Stunden die Cafés und Brasserien des Boul' Mich' überfüllen, die sich mit ihren Büchern oder Mädchen in den Jardin du Luxembourg zurückziehen. Ältere Professoren der Sorbonne oder des Collège de France finden freilich den einstigen Zauber der Quartiers nicht mehr, aber schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand ja das alte Studentenlied

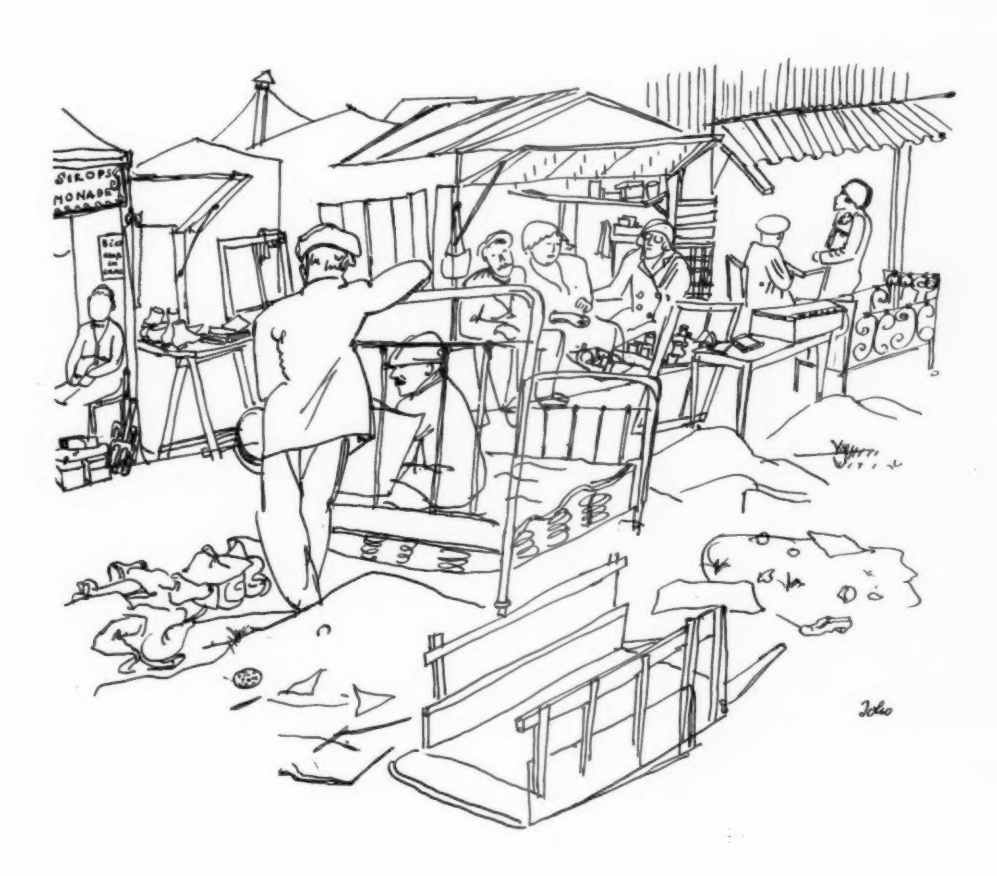


MAURICE UTRILLO, MONTMARTRE



MAURICE UTRILLO, MONTMARTRE MIT SACRE COEUR

mit dem wehmütigen Kehrreim: „Non, tu n'est plus, mon vieux quartier latin."
Der Geist des Quartier latin — schon der Name sagt es — ist lateinisch, das heißt humanistisch, das heißt klassisch, mit uralten Wurzeln eingesenkt in den Boden der rive gauche, wo noch die Überreste des Thermenpalastes im Musée Cluny und die antike Arena bei der rue Monge von jener freundlichen gallorömischen Provinzstadt Lutetia zeugen, die im Schutze der Pax Romana gewachsen war. Als die dunkeln Jahrhunderte begannen und Barbaren die Landhäuser und Weingärten des linken Ufers verwüsteten, zogen sich die Parisii auf ihren Ursprung zurück, auf die heute Cité genannte Seineinsel, die bereits zu Cäsars Zeit der Ort eines keltischen oppidum gewesen war. Hier lebte um die Mitte des IV. nachchristlichen Jahrhunderts einen Winter lang ein anderer Cäsar, ein Oströmer — jener weltfremde Intellektuelle und Literat, der die schmutzige Toga eines griechischen Philosophen dem prunkvollen Ornat des Kaisers vorzog und davon träumte, das christliche Mysterium des Kreuzes durch das heidnische Mysterium des Mythras, die christliche Theologie durch die atheniensische Weisheit zu ersetzen: Julian Apostata. Er lobte in einem Briefe den milden Winter und den guten Wein, der vor der Inselstadt wuchs und seinen Zorn über den „falschen Bacchus", das barbarische Bier, besänftigt haben mochte. Diesem Julian Apostata zuliebe haben die Bewohner der Lutetia sich an der ersten Pariser Revolution beteiligt, an jenem Soldatenaufstand gegen den Kaiser Konstantius, der Julians Truppen für die Bekämpfung der Perser verlangte. Julian starb im kleinasiatischen Osten mit den Worten: „Galiläer, du hast gesiegt!" Die Zeit der Götter und der Philo-



sophen war vorbei. Im Schatten des Kreuzes schien antike Weisheit für immer zu versiegen. Aber es war nur ein karstartiges Verschwinden unter der Oberfläche. Im XII. Jahrhundert brachen die Quellen des Geistes wieder hervor, und nirgends stärker als an dem Ort, der einst von römischen Villen besiedelt gewesen war und jetzt im Schutze einer Heiligen stand, die Paris vor Attila und später vor den Franken gerettet h .tte — das Hirtenmädchen Geneviève.

Die Epoche der Kathedralen war auch die Zeit der Scholastik. Paris, das an der Ausbildung des mittelalterlichen Formsystems der Gotik führenden Anteil nahm, spielte bei der Ausbildung des mittelalterlichen Denksystems der Scholastik die erste Rolle. Es wird der Focus des mittelalterlichen Geisteslebens, in dem sich christliche Offenbarung und aristotelische Philosophie durchdringen. Rom — das Sacerdotium, Deutschland — das Imperium, Paris — das Studium sind die drei universellen Mächte des Mittelalters. Unter Philipp August im XII. Jahrhundert wird die Pariser Universität gegründet, an der ein Albertus Magnus, ein Thomas von Aquin lehren. Die Zahl der Studenten betrug im XII. Jahrhundert 15 000; aus Franzosen, Deutschen, Italienern und Engländern setzte sich Lehrer- wie Schülerschaft zusammen. Paris wurde damals genannt: „Die Mutter der Wissenschaften, die Werkstätte der Weisen, wo die Scholaren aller Länder sich einfinden . . .“

Die Höhe der rive gauche, der Mont Geneviève wird bekrönt durch das Pantheon; von einem antik-römischen Bauwerk hat es Form und Namen entlehnt. An der Stelle der alten Kirche der hl. Genoveva errichtet bereits in einer Zeit sinkenden Glaubens, schwankte seine Bestimmung lange zwischen christlichem Gotteshaus und weltlichem Ruhmestempel. Erst 1885 entschied sich das laizistische Frankreich endgültig für die weltliche Bestimmung. Aber es ist gut und sinnvoll, daß man sich kurz vorher zu einer malerischen Ausschmückung entschlossen hatte, die an den Ruhm der christlichen Vergangenheit erinnerte und vor allem an die Schutzpatronin von Paris, an das Hirtenmädchen von Nanterre, jene ältere Schwester der andern heiligen Heroine Frankreichs, des Hirtenmädchens von Domremy.

Man mag darüber uneins sein, welcher Ruhm der rive gauche strahlender ist: der *geistige* oder der *geistliche*. Älter und ehrwürdiger ist unbestreitbar der geistliche. Das einst so blühende Leben der geistlichen rive gauche hat seine Zuflucht gefunden im Umkreis der Kirche St. Sulpice, deren Türme der Freidenker Victor Hugo als zwei Klarinettenröhren verspottete. Die Soutane herrscht hier im Umkreis der Kirche und des Seminars der Erzdiözese. Altmodische Geschäfte handeln mit Kirchengeräten und Devotionalien, Verlage mit frommen Schriften. Das Leben ist gedämpft, und selbst die Fontäne mit den Standbildern der großen Theologen Bossuet, Fenelon, Massilon und Flechier scheint con sordino zu rauschen.

Es ist kein weiter Weg von diesem stillen, dem modernen Treiben abgewandten Viertel zu dem lärmenden Studentenboulevard St. Michel, aber auch nicht zu dem noch lauteren; schrilleren Quartier Montparnasse. Hier liegen die berühmten Künstlercafés: „La Rotonde“ und „Der Dom“ einander gegenüber. Auf ihren Terrassen erklangen einst zur Aperitivstunde alle Sprachen der Erde, und weiter droben in der chinesisch bunten rue de la Gaité bimmelten unaufhörlich die Klingeln der Cinemas, streunten verwegene



Burschen mit ihren Mädchen umher, überspült von vielfarbigen Lichtern volkstümlicher Eß- und Vergnügungsstätten; hier lieferten einst die Surrealisten ihren Gegnern eine Straßenschlacht, der die flics in ihren kurzen Mänteln fassungslos zusahen.
Die Montparnos waren die letzten Epigonen jener Liebhaber der vie factice, die Toulouse-Lautrec gezeichnet und Yvette Guilbert besungen hat. Das Zügenglöckchen der Künstlerbohème hat längst geläutet. Das Pittoreske verschwindet aus dem Leben, und vielleicht werden die clochards, die unter den Brücken nächtigenden Bettler, die letzten sein, die noch die malerische Note des Elends vertreten.

*

Viele Brücken verbinden das linke mit dem rechten Ufer, alte und moderne, schöne und minderschöne. Die älteste, der pont neuf, ist auch die schönste. Sie durchschneidet die Spitze der Seineinsel, der Cité. Die Statue Heinrich IV. erinnert an den Erbauer der „Neuen Brücke"; dieser volkstümlichste König Frankreichs ist auch der Schöpfer der benachbarten dreieckigen Place Dauphines, einer der ersten rational geplanten Plätze in Paris.
Die Cité bildet ein Zwischenreich zwischen rive gauche und rive droite, das seinen Ruhm zwei ehrwürdigen Baudenkmälern schuldet, der Kathedrale Notre Dame und der Sainte Chapelle.
Notre Dame — das legitime, das christliche Wahrzeichen von Paris (das andere, das säkularisierte Wahrzeichen ist der Eiffelturm) gehört unter die sieben schönsten Kathedralen Frankreichs. Chartres, die Akropolis der Gotik, ist reicher an plastischem Schmuck, Reims, die Märtyrerkathedrale, ist malerischer, Beauvais ist kühner in seiner Konstruktion. Notre Dame hingegen übertrifft alle durch ihr klassisches Maß. Wer Gotik mit radikalem Vertikalismus gleichsetzt, wird ihr vielleicht sogar den Geist der Gotik absprechen wollen, denn sie findet in der Hauptfassade einen Ausgleich zwischen senkrecht und wagrecht, zwischen Statik und Dynamik. Die meisten ihrer populären, oft abgebildeten „Gargouilles" entstammen nicht dem Mittelalter, sondern sind romantische Erzeugnisse des Architekten und Kunsthistorikers Viollet le Duc, unter dessen Leitung 1845 die Restaurierung von Notre Dame begonnen wurde. Echte „Gargouilles" sieht man an der Kirche St. Severin, deren malerische Umgebung uns zurückversetzt in ein Paris, wie



es Meryon auf seinen Radierungen dargestellt hat. Während Notre Dame in allen wesentlichen Teilen dem XII. Jahrhundert angehört, fällt die Entstehung der Sainte-Chapelle in die Mitte des XIII. Jahrhunderts. König Ludwig der Heilige hat sie als Schatzhaus für den kostbarsten Reliquienbesitz der Christenheit, für die Dornenkrone, ein Stück des Kreuzes und einen Passionsnagel, errichten lassen. Sie ist eines der ersten Beispiele des erst im XIV. Jahrhundert voll erblühten style rayonnant, der die Mauer in filigranhafte Umrahmungen auflöst. In Abendstunden, wenn das Licht der sinkenden Sonne in die Oberkirche der Ste. Chapelle einströmt, beginnen die transparenten Wände dieses Glashauses überirdisch zu leuchten. Eine seltene Vereinigung von Pracht, Eleganz und Mystik ist hier dem Baumeister geglückt, den wir mit Pierre de Montereau identifizieren dürfen.
Leider hat die Spitzhacke des Baron Haußmann, der Paris unter Napoleon III. umgestaltet hat, besonders auf der Cité arg gewütet. An das alte Palais, wo die

französischen Könige vor der Erbauung des Louvre residierten, erinnern nur mehr die zwei schweren Rundtürme am Quai del' Horloge und die Conciergerie, in deren Verließen die für das Revolutionstribunal bestimmten Gefangenen ihrem Tode entgegensahen. Marie-Antoinette hat hier gelitten, die Girondisten haben hier ihr letztes Mahl in tragischer Erhabenheit gefeiert, der durch einen Kieferschuß verletzte Robespierre hat hier röchelnd auf die Charette gewartet, die ihn zur Guillotine führen sollte.
Unberührter als auf der Cité hat sich die Poesie des Vieux Paris auf der benachbarten Isle St. Louis erhalten.
Welcher Gegensatz zwischen der verträumten Stille des Quai von St. Louis, wo geduldige, aller Unrast abholde Angler die Schnur in das träge fließende Wasser hängen lassen und dem chaotischen Leben der großen Boulevards des rechten Ufers! In den Markthallen, vor der Börse und vor der Grand'Opéra erreicht das Getriebe des sensualistischen rechten Ufers seine Höhepunkte. Das Viertel der Markthallen hat Zola mit der Kraft seines animalischen Sensualismus als „Bauch von Paris" beschrieben. Unter den Sinnesorganen wird hier der Geruchssinn am stärksten angegriffen. Vom Gelde sagt man, daß es nicht rieche, Dafür wird vor der Börse das Gehör in Mitleidenschaft gezogen. Der klassizistische Säulentempel des Geldes scheint um 1 Uhr mittags von Wahnwitzigen belagert zu werden, die eine unsichtbare Gottheit mit hysterischem Schreien anrufen. Nicht so elementar, aber nicht weniger verwirrend ist der Verkehr vor der Großen Oper, die Garnier im cancanesken Barockstil des zweiten Kaiserreiches erbaut hat.
Von der Place de l'Opéra strahlen viele Straßenzüge aus. Einer von ihnen, die Avenue de l'Opéra, führt schnurgerade auf den Louvre zu, das Königsschloß, an dem vier Jahrhunderte gebaut haben. Die Südfront geht auf die Seine, die Nordfront auf die rue de Rivoli, deren Arkaden im Gleichschritt napoleonischer Bataillone dahinziehen. Die von dem Arzt Perrault entworfene Ostfassade liegt der Kirche St. Germain l'Auxerrois gegenüber, von deren Turm das Signal zur Bartholomäusnacht ertönte. Die dem Louvre westlich angeschlossen gewesenen Tuilerien sind während der Kommune 1871 zerstört worden. Damals verbreitete sich in der Welt das Gerücht, daß auch der Louvre mit seinen Kunstschätzen verbrannt worden sei: Nietzsche und Burckhardt in Basel hörten es, und von Schmerz überwältigt, eilten sie zueinander.....
Auch die rue de la Paix strahlt vom Opernplatz aus, jene Straße des Luxus, deren Ruhm bis an die Ohren der amerikanischen Girls gedrungen war, die Anita Loos — lang ist's her — in ihrem Roman „Gentlemen prefer Blonds" geschildert hat. Die Meisterwerke der haute couture und einer Juwelierkunst, in der Paris seit dem Mittelalter excelliert, warteten hier auf Käufer und Käuferinnen, die von jenseits des großen Teiches kamen und gerne in den Hotels auf der benachbarten Place Vendôme wohnten. Die Schönheit dieses oktogonalen Platzes geht auf einen Entwurf des berühmten Mansart zurück. Ende des XVIII. Jahrhunderts erhob sich in der Mitte des Platzes das Reiterstandbild des Sonnenkönigs, der den Platz Place des Conquêtes nennen wollte, aber huldvoll den von der Stadtverwaltung vorgeschlagenen Namen Louis le Grand genehmigte. Die Revolution entfernte das königliche Standbild, an dessen Stelle später Napoleon die aus erbeuteten Kanonen gegossene Vendôme-Säule errichtete. Auch sie fiel einem antimonarchistischen Affekt zum Opfer — fiel hier in der physikalischen Bedeutung des Wortes, denn sie fiel tatsächlich im Jahre 1871 um, unter Beihilfe einer ganzen Maschinerie, die sich die napoleonfeindlichen Communards ersonnen hatten. An dieser Tat war Courbet beteiligt, der sie mit einer ungeheuern Geldstrafe büßen mußte.
Mit der strengen Geschlossenheit der Place Vendôme kontrastiert die diffuse Weite der Place de la Concorde, im ancien regime Place Louis Quinze, unter der Jakobinerherrschaft Place de la Revolution genannt. An einem Wintermorgen, 1793 rumpelte eine große grüne Karosse auf sie zu. Im Fond saß der König Ludwig XVI mit seinem Beichtvater. Das Gerüst der Guillotine zeichnete sich von dem grauen Himmel ab....
Heute ist die Place de la Concorde das Verkehrszentrum des Westens. An den Enden einer großartig perspektivischen Achse liegen die klassizistischen Säulenfronten der Madeleine und des Palais Bourbon. Noch grandioser ist die Perspektive, zu der der Platz mit den Tuilerien und den Champs Elysées verschmilzt. Ihre Apotheose bildet der Arc de Triomphe im Zentrum der Place d'Étoile, einer jener Sternplätze, wie sie der Louis Quatorze geliebt hat. Volkstümlich ist der Arc de Triomphe nach dem Kriege geworden durch das Grabmal des unbekannten Soldaten mit der ewig brennenden Flamme. Die künst-

lerische Bedeutung des Bauwerkes beruht vor allem auf dem Relief Rudes: dargestellt ist das vom revolutionären Geist der Marseillaise hingerissene Frankreich. Der pathetische Schwung der plastischen Komposition erreicht die Intensität und Expressivität des Barocks, dem sich Frankreich damals, als die Stunde des Barocks schlug, versagt hat. Rudes Marseillaise ist ein Werk der Romantik, und französischer Romantisme ist — man erinnere sich an Delacroix — säkularisierter Barock. Der Geist der Revolution, wie er Rudes Werk beseelt, ist er nicht der Geist von Paris? Wieviele Revolutionen liegen zwischen jenem ersten Aufstand zugunsten Julian Apostatas und der Großen Revolution!

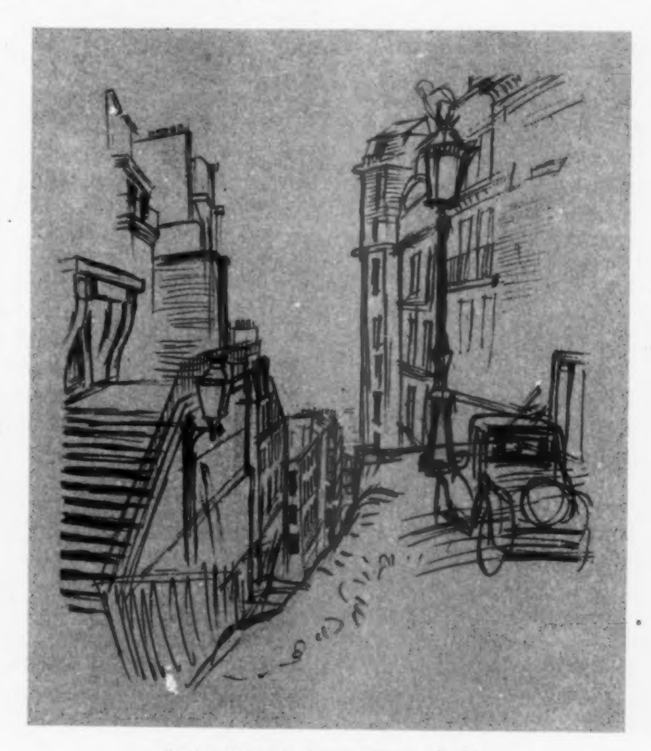
Fast scheint es, als sei allen diesen Revolutionen ein Ritual gemeinsam. Schon die aufständigen Bürger des XIV. Jahrhunderts unter Etienne Marcell tragen Mützen, halb blau, halb rot, und zwingen ihren Dauphin, eine solche Kopfbedeckung aufzusetzen. Vierhundert Jahre später spielt sich fast genau die gleiche Revolutionsszene ab, als die Jakobiner den unglücklichen Ludwig nötigen, sich mit einer phrygischen Mütze zu bedecken. Und ist die Statisterie der Revolution nicht immer die gleiche: die entschlossenen Fischweiber, die robusten Markthelfer, die muskulösen Hafenarbeiter? Wird nicht schon 1413 die Bastille belagert und hat nicht der damalige Anführer Caboche marathafte Züge? Im XVI. Jahrhundert beherrschen die Aufständischen der Liga die Straße, im XVII. Jahrhundert sind es die Anhänger der Fronde. Seit dem neunzehnten Jahrhundert vollends scheint die Revolution in Paris endemisch zu sein: 1830, 1848, 1870, 1871 ....

Paris, das man so gerne und mit guten Gründen als eine Stadt des Lichtes, der Liebe und des Vergnügens schildert, ist auch eine tragische Stadt, vom heißen Atem der Geschichte durchweht.

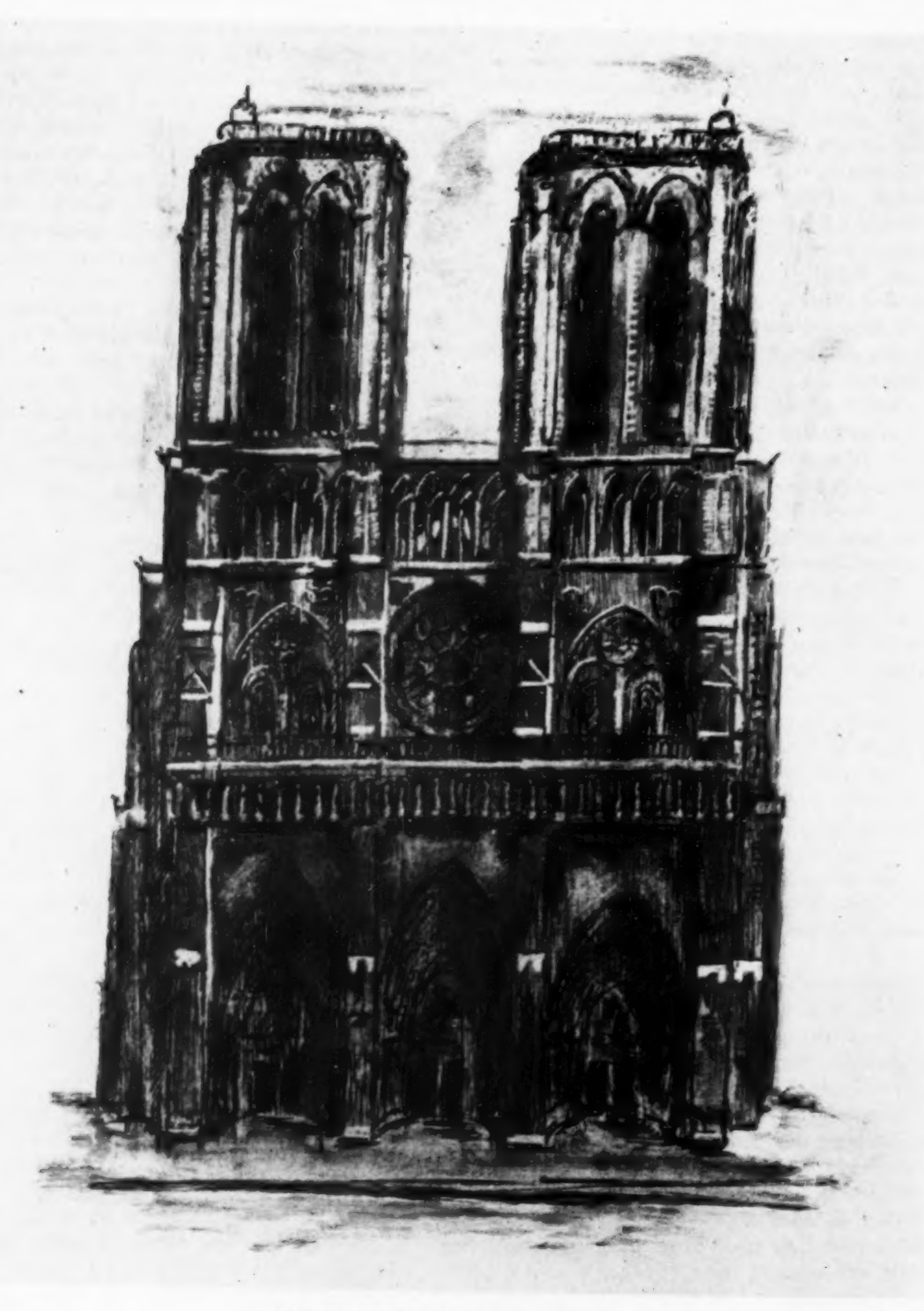
Große Dichter haben die Vision dieses tragischen Paris gestaltet: Baudelaire, Viktor Hugo und auch Rainer Maria Rilke in seinem Malte Laurids Brigge. Aber jener andere Dichter hat gleichfalls Recht — Racine mit seinen Versen:

Il n'est rien de si doux que l'air qu'on y respire.

Leopold Zahn



KARL HUBBUCH, MONTMARTRE



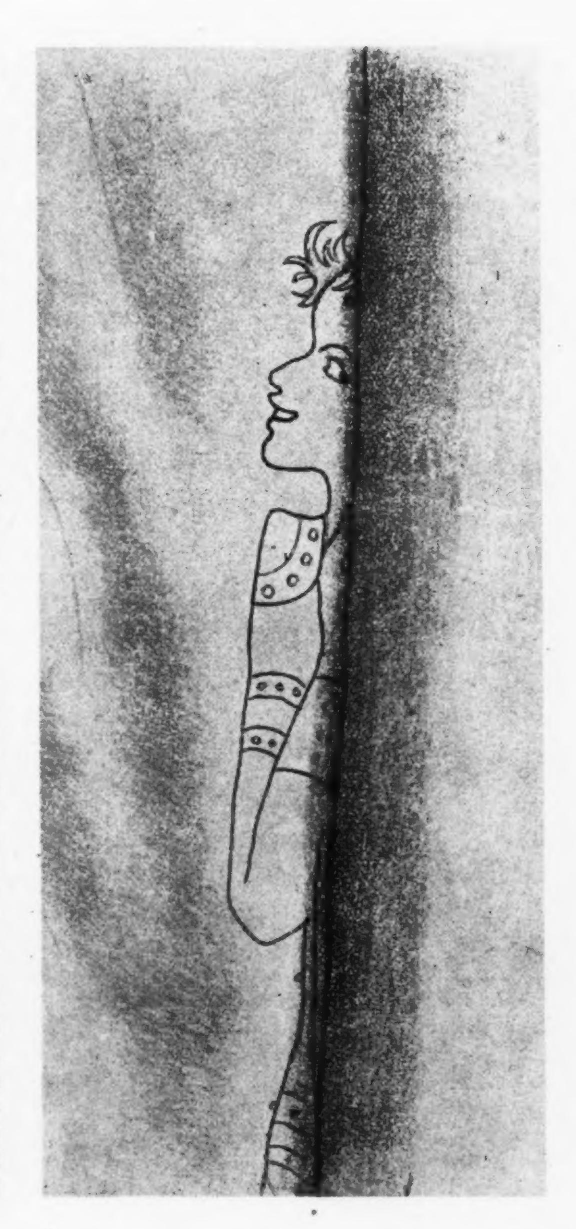
WALTER LINDGENS, NOTRE DAME

JEAN COCTEAU

Der Name ist gewiß nicht unbekannt in Deutschland. Immerhin ist es wohl nützlich, zuerst zu sagen, daß Jean Cocteau einer der modernsten lebenden Dichter Frankreichs ist. Und daß er, wie vor zwei Jahrzehnten, auch heute zur Avantgarde überhaupt gehört. Es ist nicht möglich, in kurzen Sätzen zu sagen, wieviel an Inspiration er allen nur denkbaren künstlerischen Ausdrucksformen gegeben hat. Welche Kraft, welche Phantasie von ihm ausströmt. Seine Aktivität war und ist erstaunlich. Neben einem rein literarischen Schaffen gilt seine Leidenschaft dem Theater, dem Film. Ja, und außerdem zeichnet er. Was hierbei entsteht, ist derart selbständig und souverän, daß es sich verlohnt, diese Zeichnungen genau zu betrachten. Sehr vieles von seinem graphischen Werk existiert völlig für sich allein, aber er hat auch seine Bücher selbst illustriert. Und für seine Theaterstücke zeichnet er voll Hingabe Personen, Szenen und Kostüme auf. Aus der großen Anzahl solcher Zeichnungen entstehen dann auch Albums, die nach seinen eigenen Worten „von der besessenen Liebe zeugen, mit der ein Poet seine Unternehmungen begleitet“.

*

Die Zeichnungen sind mehr als nur Randnotizen zu einem Manuskript. Und wenn sie auch literarischen Ursprungs sind — welche „Illustration“ ist das schließlich nicht? — so führt jedes Blatt eben doch auch ein graphisches Eigenleben. Nur eins ist nicht davon zu trennen: der Geist der Cocteauschen Poesie! Geradezu vollgesogen, durchtränkt damit erscheinen sie. Was nur ein Vorzug ist, denn davon rührt ja auch ihre Originalität. Der zeichnerischen Interpretierung eines Bühnenstückes sind auch unsere Abbildungen entnommen. Es sind Blätter zu den „Chevaliers de la Table Ronde“ (bei Gallimard erschienen).
Wir blicken in eine seltsame, faszinierende Welt. Gleich als erstes wirkt sie auch derart intim, daß man irgendwie zögert. Beinahe erscheint es als indiskret, in diese fremden, geheimen Träume und Sehnsüchte zu blicken. Hier ist ein Zeichner, der gerade da die Türe zu sich aufreißt, wo andere sie bedachtsam und fest zuschließen. Treten wir doch ruhig näher! Was uns erwartet, ist immer „Poesie Jean Cocteau“!





Man muß sich darüber klar sein, daß diese „Imaginationen", so extravagant sie auch erscheinen mögen, für ihn selbst sehr selbstverständlich sind. Er ist von seiner Einfachheit, seiner „Simplizität" überzeugt. Und er ist in der Tat überraschend natürlich und schüttelt sinnend den Kopf darüber, daß man über ihn manchmal den Kopf schüttelt. In seiner Arbeit ist nichts „gewollt" oder „gesucht". Er ist Poet und er kann zeichnen, das ist alles. Das Besondere ist nur, daß er nicht beide Dinge trennt. Er könnte ja so nebenbei, so zur Erholung, Landschaften oder Blumen zeichnen. Aber nein, das tut er nicht. Konsequent, manisch manifestiert sich der Poet Cocteau auch mit dem Zeichenstift.

Eine der entscheidenden Begegnungen für Cocteau war jene mit Picasso. Die Gedanken und Ideen dieses Phänomens fanden in ihm einen frühen und entschiedenen Bewunderer.

Die Klarheit seines Striches, die Präzision, die er dieser Begegnung verdankt, wird in der Zeichnung

„Die Umgebung Ginifers" deutlich. Natürlich ist dieses Blatt dabei ein reiner Cocteau! Es ist eine Klarheit, die verwirrt, eine Präzision, die Unruhe erzeugt. In Unruhe stürzt auch das Blatt „So reisen die Zauberer". In ihm weht der Atem einer Dämonie, die erhaben ist über menschliche Kräfte und Voraussicht. Die naive Art, in der der Wolkenteppich gezeichnet ist, wirkt sich magisch aus, und der Magier selbst erscheint als bizarrer Hampelmann seiner eigenen Leidenschaften. Sein Lächeln verrät Tücke. Sein Halstuch ist mit wohlüberlegtem blasphemischen Hochmut drapiert. Und was soll die seltsame Puppe, die ihn begleitet, der elfenbeinerne Turm, der von unten aufragt? Was bedeutet die Majestät, in der diese Reise bei aller sausenden Schnelligkeit vor sich geht? Alles ist voll Geheimnis, weist auf kabbalistische Formeln, deren letzte Deutungen nur im Traum gelingen können. Noch ein Blick auf die Skizze „Der Horcher an der Tür"! Hier ist alles Ausdruck. Der leichtgeöffnete Mund, dessen Lächeln eine perverse Freude am Horchen verrät! Dazu das nach innen gedrehte Auge, das jede Störung von außen ausschaltet. Man sieht es: dieser Horcher hält auch den Atem an. Das, und die Darstellung der Lüsternheit, mit der hier eine verwerfliche Handlung begangen wird, ist ein meisterhaft geklopftes Steinchen in dem blitzenden, glitzernden Mosaik „Jean Cocteau"!

Der Dichter Julien Green hat entdeckt, daß der Stadtplan von Paris dem Querschnitt eines menschlichen Gehirnes gleicht. Man sehe sich eine solche anatomische Darstellung an, und träume von Paris! Auch Jean Cocteau lebt dort. *Anton Sailer.*





JEAN COCTEAU, ZEICHNUNG

Henri Matisse, Goldfische
(Museum für Westliche Kunst, Moskau)



BAUDELAIRE

UNTEILBAR — TOUT ENTIÈRE

Das Schreckgespenst aus meiner Kammer
Trat heute morgen vor mich hin,
Und fragte mich durch all' den Jammer
Mit lauernd-hinterhält'gem Sinn:

„Was ist wohl von den schönen Sachen,
Die all' in schwarz und rosenrot
Den Zauber ihres Leibes machen,
In denen dein Entzücken loht,

Das Süßeste?" — O, meine Seele!
Du riefst dem bleichen Scheusal hin:
„Weil a l l e s an ihr ohne Fehle,
Ist keins dem andern vorzuziehn.

Wenn alles mich entzückt, du Kröte,
Weiß ich nicht, ob Verführung lacht.
Sie blendet wie die Morgenröte,
Und tröstet wie die stille Nacht.

Die Harmonie ist zu erlesen,
In der ihr schöner Körper strahlt,
Als daß man sein unteilbar Wesen
In einzelnen Akkorden malt.

O meine Sinne! Sie vergingen,
Sie schmolzen hin zu e i n e m Duft.
Ihr Atem geht, wie Harfen singen,
Und ihre Stimme gleicht dem Duft!"



Nachgedichtet von Erich von Beckerath



HENRI MATISSE



CAMILLE PISSARRO, AVENUE DE L'OPÉRA, 1899

EINE PARISER KIRCHE VON EINEM DEUTSCHEN GEMALT

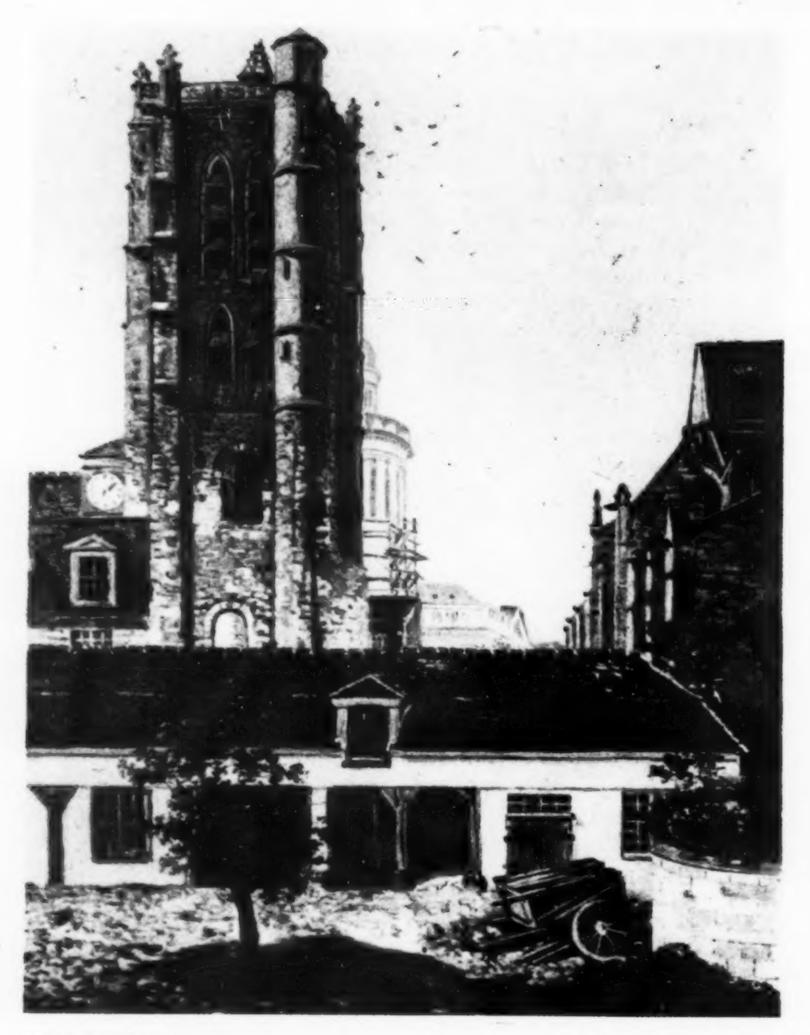
Diesem Bilde gegenübergestellt würde man wohl kaum schon auf den ersten Anblick hin zu sagen wissen, welcher Stunde und welcher kunstgeschichtlichen Konstellation es angehört. Man könnte glauben, es sei modern, gegen 1900 oder sogar später gemalt: so gegenwärtig wirkt die entscheidende Eigentümlichkeit des Bildes — das Direkte, das Tatsächliche, das Unempfindsame, das Malerisch-Exakte und Eindrucksmäßig-Nüchterne der Anschauung. Die Arbeit scheint, in einiger Übereinstimmung gerade mit solcher Haltung, auch etwas von der vollkommenen Sachlichkeit der frühen Landschaften *Menzels* zu enthalten, von der kostbaren Trockenheit der Dinge, welche der Meister gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gemalt hat — „impassible" wie seitdem nur je ein Roman Flauberts. Indessen erweist es sich, wenn man sich umsieht, daß unser Bild just in dem Jahr entstanden ist, da Menzel erst das Licht der Welt erblickte: 1815.

Die in der Jahreszahl angedeutete Epoche ist uns als Blütezeit der deutschen *Romantik* auf dem Gebiete der Malerei vertraut. Man hat den Maler Georg Wilhelm *Issel* der deutschen romantischen Schule auch schon zugerechnet. Allein die Natur dieses Bildes will mit dem Begriff des Romantischen so wenig zusammenkommen wie noch manche andere Arbeit Issels. Gewiß: in offenbarem Unterschied vom Pathos der französischen Romantik, das von Delacroix am großartigsten repräsentiert ist, eignet der Malerei der deutschen Romantiker ein ausgeprägter Sinn für stille Gegenständlichkeit; er gerade ist einer der konstitutiven Züge deutscher Romantik. Aber kann man die Gegenständlichkeit Issels, wie sie sich in diesem Bilde bezeugt, mit der *romantischen* Liebe zu einfacher Wahrheit der bildlichen Aussage gleichsetzen? Schwerlich. Die Sachlichkeit Issels entbehrt, besonders in dem hier wiedergegebenen Bilde, das Innige, heimlich oder eingestandenermaßen *Lyrische*, das noch im sachlichsten Verhältnis der deutschen Romantik zu den Dingen bestimmend obwaltet. Issel tritt der Welt nicht eigentlich mit jener tiefen Sensitivität für den gegenständlichen Charakter der Dinge gegenüber, welche der deutsch-romantischen Gemütsverfassung innewohnt: seine Sachlichkeit ist unmittelbarer, hat eine gleichsam politische Radikalität an sich, ist sozusagen revolutionär — indem sie nämlich nur eben ein neuartiges „fait accompli" schafft, wie es zumal mit diesem Bilde vor unseren erstaunten Augen auftritt. Insofern aber ist Issels Art abermals der Haltung des jungen Menzel gegenüber einer Welt zu vergleichen, die im Sichtbar-Faktischen ihren gesamten Nachdruck zu besitzen scheint und ausspricht: auch Menzels Haltung ist etwas Stumm-Revolutionäres gewesen — auch sie eine durch und durch im Unphrasiert-Faktischen beschlossene Neuerung mitten im Vormärz, auch sie rein unmittelbare Tat, ohne Spekulation, mit eigentümlicher Scheu und Scham gegenüber allem Poetischen, allem „Vibrato".

*

Der Vergleich läßt sich zunächst am Thema des Bildes von Issel anspinnen, am „Vorwurf": an dem unbedenklich interessierten Verhältnis Issels zu einem Bildstoff, welchen jenes Zeitalter sicherlich noch als beiläufig, als untergeordnet empfand. Zwar ist da eine Pariser Kirche gemalt (Saint-Etienne du Mont in der Verfassung von damals), und dahinter sieht man die frühklassizistische Erhabenheit des Pariser Pantheons beinahe wie einen weißen Geist aufgerichtet. Allein man schaue doch, wo die Akzente liegen: das Pantheon ist nur Folie, eine Folie übrigens voll reiner Vernunft; der Turm ist mit einer fast unbarmherzigen Härte hingestellt; die Szenerie des Vordergrundes, mit Werkstatt oder Remise und mit den Karren, nimmt der Situation doch wohl vollends alles, was als Poesie des romantischen Genius oder gar als romantische Frömmigkeit gegenüber dem Begriff „Kirche" angesprochen werden könnte. Ja, der Vordergrund *will* dies alles fortnehmen, die Realität *soll* mit allen Anzeichen ihrer Unerbittlichkeit auftreten — so, wie sie ist, wenn man ihr von ungefähr, von einem Hof aus, begegnet. Das ist, was man als das Radikale dieses Realismus empfinden und bezeichnen muß: als ein Radikales von profanem Ernst, von weltlichem Begriff für Verantwortlichkeit gegenüber der in sich selbst gefaßten Wirklichkeit der Dinge. Das Radikale tritt nicht feierlich auf, sondern unversehens mit der wortlosen Beredsamkeit der Tatsache.

Der kurz entschlossenen Energie solchen Wahrhabens



GEORG WILHELM ISSEL ST. ETIENNE DU MONT

einer unverstellten, ungeschönten, nur eben „gegenständlichen“ Situation ist die darstellerische Form durchaus zugeordnet. Der Maler baut sein Bild auch selber wie ein Maurer auf, mit der Solidität eines Handwerkers. Die Malerei tut nicht mehr und nicht weniger als dies: den Gegenstand „realisieren“. Dafür tut sie freilich auch *alles* — bis hin zur Initiative einer ersten Freilichtmalerei, einer sehr frühen Initiative, welche das verblüffende Gemälde in die Ascendenz des Impressionismus verweist, wie es mit seiner schlechthin auf Ja oder Nein gestellten Wahrhaftigkeit der besten Ascendenz des Realismus aus dem verwichenen Jahrhundert zuzurechnen ist. Auch von hier ergibt sich noch einmal eine objektive Nähe zu einem

Menzel, in welchem die romantische Verfassung durch den realistischen und auch schon durch den impressionistischen Geist geschichtlich nach der ganzen Breite überholt ward.

Nur daß Georg Wilhelm Issel selber, wie gesagt, eben fast um eine Generation *vor* Menzel aufgetreten ist: am 13. Oktober 1785 geboren, ist er am 15. August 1870 gestorben — in einem Augenblick, wo nach dem epochalen Auftritt Menzels die Freilichtmalerei erst dazu gelangen sollte, ihre Fülle zu entfalten. In dem durch und durch spontanen Beitrag Issels zu den Problemen der deutschen wie der europäischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist für eine ganze reiche Zukunft in aller Stille, so gut wie unbemerkt, der Grundstein gelegt worden. In der Generation vor dem jungen Menzel gibt es auf deutschem Boden wohl nur eine Malergestalt, die an registrierender, aber auch fruchtbarer Unmittelbarkeit des Auges gegenüber dem Wirklichen, an säkularisierender Härte des Blickes für das Faktische, an aufspringender Wahrnehmung für das freie Licht des Himmels mit Issel auf gleichem kunstgeschichtlichem Plane steht: es ist der Wiener Ferdinand Georg *Waldmüller*, 1793 geboren, 1865 gestorben. Man betrachte bei guter Gelegenheit einmal Issels „Triberger Wasserfall“ oder seine „Schwarzwaldwiese mit dem Bach“ (beide Stücke auch aus dem Jahre 1815): diese Bilder könnten beinahe von Waldmüller selbst gemalt worden sein. Mit Waldmüller bedeutet Issel den anderen Pol der deutschen Malerei aus des neunzehnten Jahrhunderts erster Hälfte, der zur eigentlich romantischen Konzeption im Gegensatz steht: das starke Verhältnis zur Prosa der Wirklichkeit, das sich in Issels wie in Waldmüllers Landschaften bezeugt, fügt sich weder mit der tiefen philosophischen noch mit der geheimnisvollen dichterischen Bezogenheit der romantischen Malerei eines Caspar David *Friedrich* durchaus in Eins zusammen — wesentliche Unterschiede bleiben.

Das diskret Persönliche, das hinter der beispielhaften Dinglichkeit des Bildes verborgen wirkt, mag eine der Ursachen dafür sein, daß man sich der ganzen Bedeutung Issels so spät bewußt wurde: 1906 hat ihn die deutsche Jahrhundert-Ausstellung zuerst für eine größere Öffentlichkeit signalisiert; 1929 ist die Monographie erschienen, welche Karl Lohmeyer dem Künstler gewidmet hat; erst 1931, im Münchner Glaspalast, der ein Opfer der Flammen wurde, ist Issels so starke wie singuläre Figur nochmals vor einem großen Forum erschienen. Seltsam genug (aber so pflegt es sich zu verhalten), daß die Kraft einer persönlichen Initiative, auf kurzem Wege, ja plötzlich in die Welt getreten, just um ihrer Außerordentlichkeit willen lange nicht allgemein anerkannt wird — und nun gar dann, wenn der starke persönliche Antrieb rein einer abseits in aller Ruhe vollzogenen Wahrnehmung dient.

Man weiß, daß Issel die alten holländischen Landschaftsmaler studiert hat, auch Claude Lorrain, auch Poussin; er wurde zu seiner Zeit sogar einmal der kommende „Claude Lorrain Héssois“ genannt (seine Heimat war Darmstadt). Indessen wird man in seinen Landschaften nicht eben viel Claude oder Goyen finden, obgleich beide in ihnen sicherlich nachwirken, etwa in einem edlen Gefühl für weite und zarte Horizonte, wie man in intimen Zügen wohl auch einen Ruysdael wiederfinden mag. Immer wieder stößt man auf das Individuale als den Quellgrund dieser Begabung, die gewiß auch bloß die Logik ihres Wesens vollzog, wenn sie sich in der Hauptsache autodidaktisch entwickelte, wie es für Issel bezeugt ist.

Im übrigen gehörte Issel zu den vielfältig begabten Naturen. Er war Jurist, „charakterisierter Hofrat“, wurde für diplomatische Geschäfte verwendet. Der Reichtum seiner Anlage wies ihn auch an dichterische Versuche; die Freundschaft mit dem Grafen *Platen* mag nicht zum wenigsten auf diesem Blatt gestanden sein. Issel war ein vielgereister Mann; Europa lag vor seinem Blick.

Um so entschiedener, dem Menschen und Künstler bewußter war freilich seine Neigung zu heimatlichen Bereichen. Er verlebte die letzten dreißig Jahre in Heidelberg, wo er auch starb. Wie völlig tatsächlich, wie ganz konkret seine Beziehung zur Landschaft war, zumal zur deutschen, erhellt aus einem Bilde, welches den Ausblick vom Speicher des Seeshaupter Wirtshauses auf den nach Norden hingelagerten Starnberger See vergegenwärtigt. Der Künstler notiert dazu, er habe die Sicht im Sommer 1814 „nachmittags bei beständigem Regen“ gemalt. Es ist nicht angenehm, am Starnberger See im Regen zu sitzen — allein der Mann, der 1815 das Kirchenbild aus einem Pariser Winkel malen sollte, hatte ein Jahr zuvor am Starnberger See sich selbst und den Späteren bewiesen, welche Kraft des Lebens und der Kunst im schlicht-positiven Verhältnis zur Wirklichkeit auch des Regens wohnt. *Wilhelm Hausenstein*

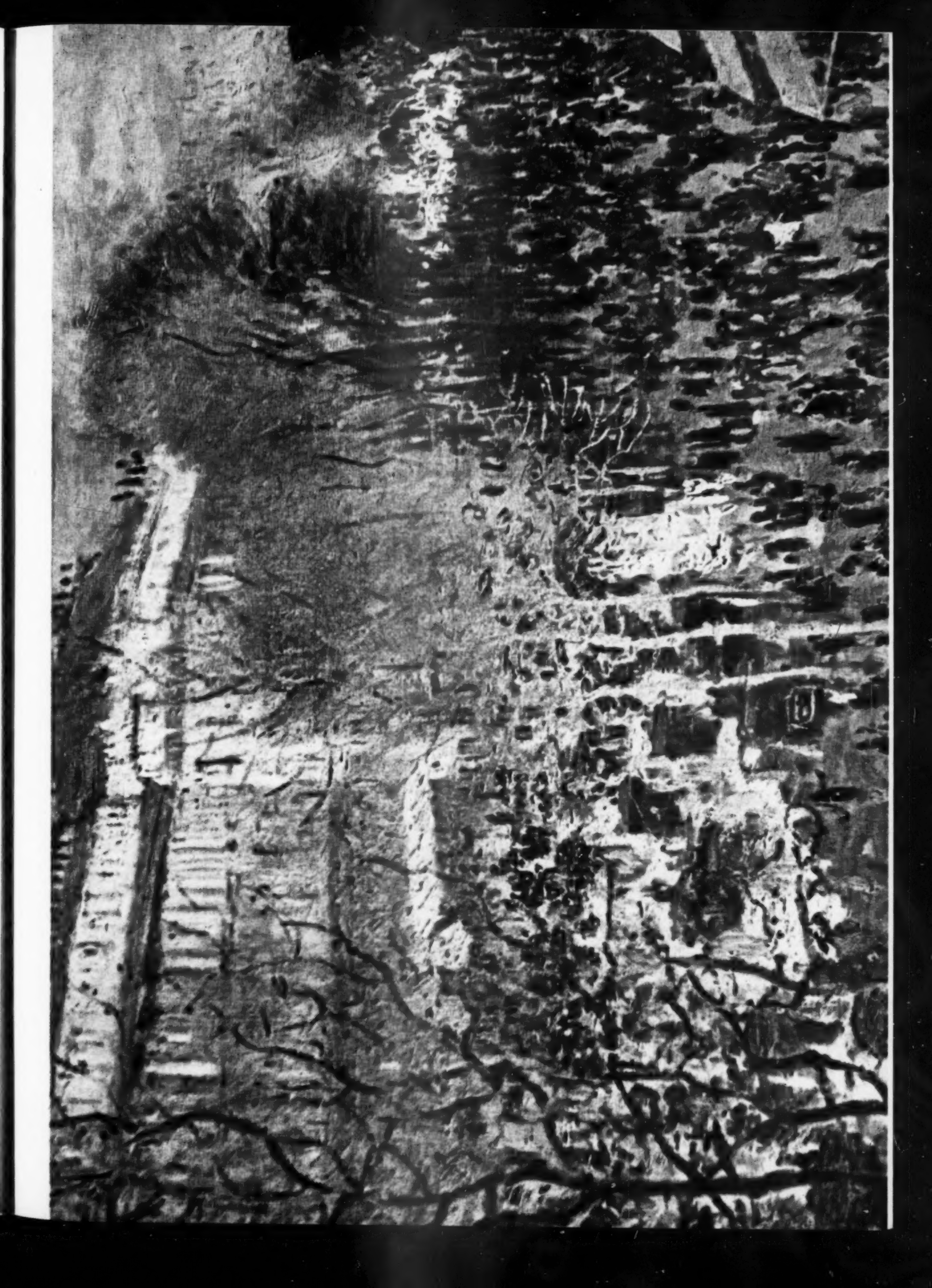


MODERNE FRANZÖSISCHE GRAPHIK

Die Ausstellung Französischer Graphik, die im November in Baden-Baden gezeigt wurde, nachdem sie vorher bereits in Österreich und anderen Teilen Deutschlands zu sehen war, trug wesentlich zur Erhellung dessen bei, was sich heute im Bereich der modernen Kunst überhaupt — und vorbildhaft in Frankreich — begibt: wird doch hier um die Elemente gerungen, mit denen die Welt nun nicht mehr nur imitierend dargestellt, sondern von innen heraus neu auferbaut, neu konstruiert werden soll. Auf den engeren Bereich der Malerei bzw. Graphik übertragen heißt das ganz einfach ausgedrückt: es wird nach den Elementen gesucht, aus denen ein Bild, eine Zeichnung konstruiert wird. In solcher „Konstruktion" aber spiegelt sich nicht mehr und nicht weniger als ein Weltverhältnis, auch da, wo inhaltlich nichts von „Welt" in gewohntem Sinne in Erscheinung tritt, vielmehr scheinbar nicht sichtbar wird. Denn die Auseinandersetzung mit Licht und Schatten, kubischen und geometrischen Formen, mit Kontur und Rhythmus, schließlich mit dem Gesamtzusammenhang eines Bildes oder eines Blattes **ist** eine gültige Art der Auseinandersetzung mit der Welt; nur muß der heutige Betrachter einwilligen — was er auf dem Gebiet der Musik längst vollzogen hat —, solche Welt eben als Welt zu erkennen und die hier gesprochene Sprache als Sprache anzunehmen.

Ist diese Vorbedingung einmal erfüllt, so werden sich viele Rätselhaftigkeiten der modernen Kunst enträtseln; vor allem wird es einleuchten, daß die uns geläufigen Hauptelemente der „Wirklichkeit": Landschaft und Mensch, in den souverän gefügten Mischungen eines modernen Bildes vorkommen können, aber nicht durchaus vorkommen müssen. Sie können uns als Teile einer neuen Konstruktion, in uns ungeläufigen Zusammensetzungen begegnen, innerhalb der Eigenwirklichkeit eines Kunstwerks, die sehr oft in keiner mühelos erkennbaren Entsprechung mehr zum zufälligen Beieinander der Naturwirklichkeit steht..
Es war eine kleine Musterschau solcher „konstruktiven" Möglichkeiten, die wir auf der Ausstellung Französischer Graphik zu sehen bekamen. Zunächst freilich war — gleichsam wie zur Abhebung und besseren Verdeutlichung des Neuen — das zu gewohnte Weltbild in der Graphik noch reichlich vertreten, jene zarten und kultivierten Landschafts-Radierungen der Urbain, Tourte, Berg, Beurdelley, Fralaut und vieler anderer, darunter die wie hinter Schleiern verhangenen Lithographien von Elisabeth de La Mauvinière und die Radierungen von Jacques Villon einen eigenen Platz hatten. Oder die erlesenen, stark chinesisch beeinflußten Holzschnitte von Germaine de Coster, die geistreich-dekorativen Blätter Bonnards, die noch von allen Reizen impressionistischer Pinsel- und Strichführung lebenden, bezaubernden farbigen Lithographien von André Dignimont oder Suzanne

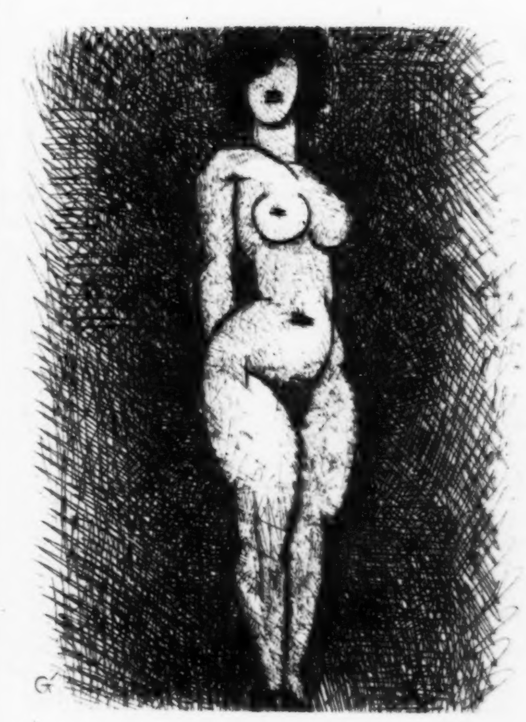
Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873
(Museum für Westliche Kunst, Moskau)





GEORGES ROUAULT

sie neu aufbauen, ein Blatt völlig eigenwillig „machen“: André Lhote und Jean Pons, Vertreter einer „Kubistischen Akademie“, Raoul Dufy, der Figuren und Landschaften spielerisch ineinanderfügt. Und dann sind wir bei den kubischen Phantasien eines Pierre Courtin, den geometrischen eines Henri-Georges Adam angelangt, dessen Kupferstiche einen erregenden Reiz samtiger Stofflichkeit an sich haben.
Eines ist auffallend an dieser Schau und bleibt mit als stärkster, wenn auch etwas erschreckender Eindruck haften: wie sehr der Mensch sich selbst und das menschliche Beieinander verbannt hat aus dieser selbstgeschaffenen Welt — als könne er seinen eigenen Anblick nicht mehr ertragen, als fliehe er vor ihm: die Welt der Masken und Figurinen ist seine unheimliche Heimat geworden. *Hilde Herrmann*

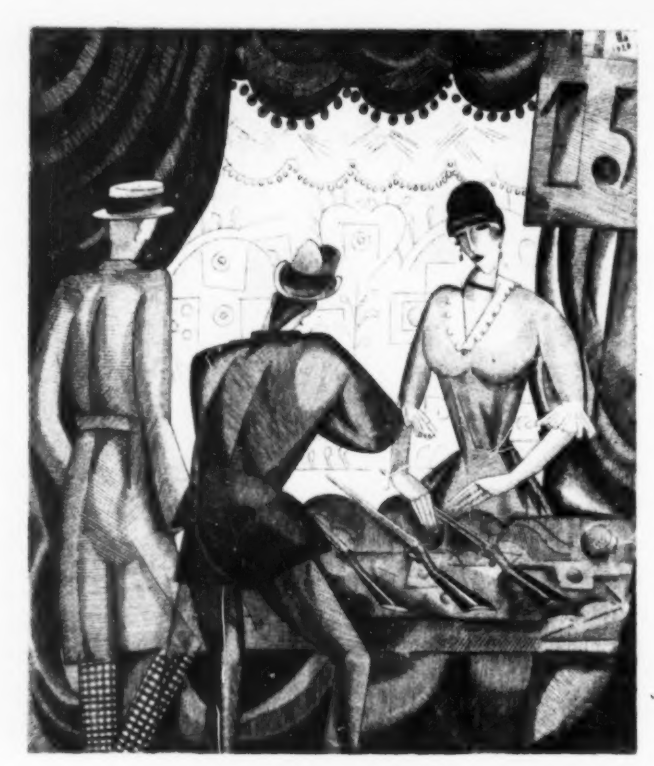


Marcel Gromaire, Nackte Frau

Humbert und Léon Lang (mit seinen auch von Rilke besungenen „Holzpferdchen“).
Eine Welt für sich — freilich eine noch ohne Anstrengung lesbare und entzifferbare — stellen jeweils die Blätter von Matisse, Picasso, stellt der eine Montmartre-Ausschnitt von Utrillo dar, Zeugnisse zudem jener immer und durch alles hindurchwirkenden französischen Klassik, die in den Blättern eines Albert Decaris z. B. in eine eigenwillige Begegnung mit der Wildnis eintritt und in den Lithographien von Amédée de La Patellière, der nicht zufällig Giono illustrierte, um eine höchst reizvolle Nuance des Erdhaften bereichert wird. Nennen wir noch Georges Rouault, den auf 4 Radierungen von mächtigster Bildwirkung und kompositioneller Gestaltungskraft um menschliche Urthemen Ringenden; nennen wir den unheimlich satirischen Anthony Groß, den an Breughel- und Bosch-Visionen gemahnenden Edouard Goerg; und wir sind nun schon hinübergewandert zu jenen, welche die Welt auf ungewohnte Weise sehen,



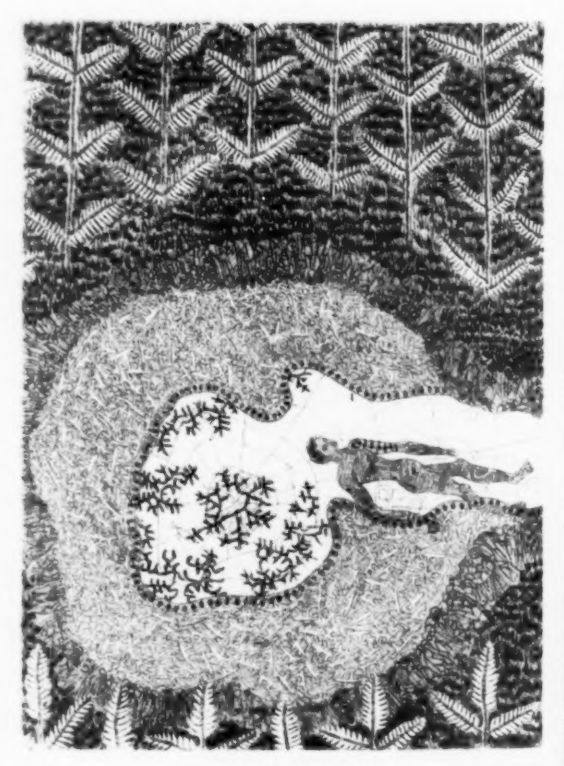
Démétrius Galanis, Leda



Jean Emile Laboureur, Die Schießbude



Gustave Singier, Nachmittag eines Faun



Jacques Houplain, Schwüle Stunde



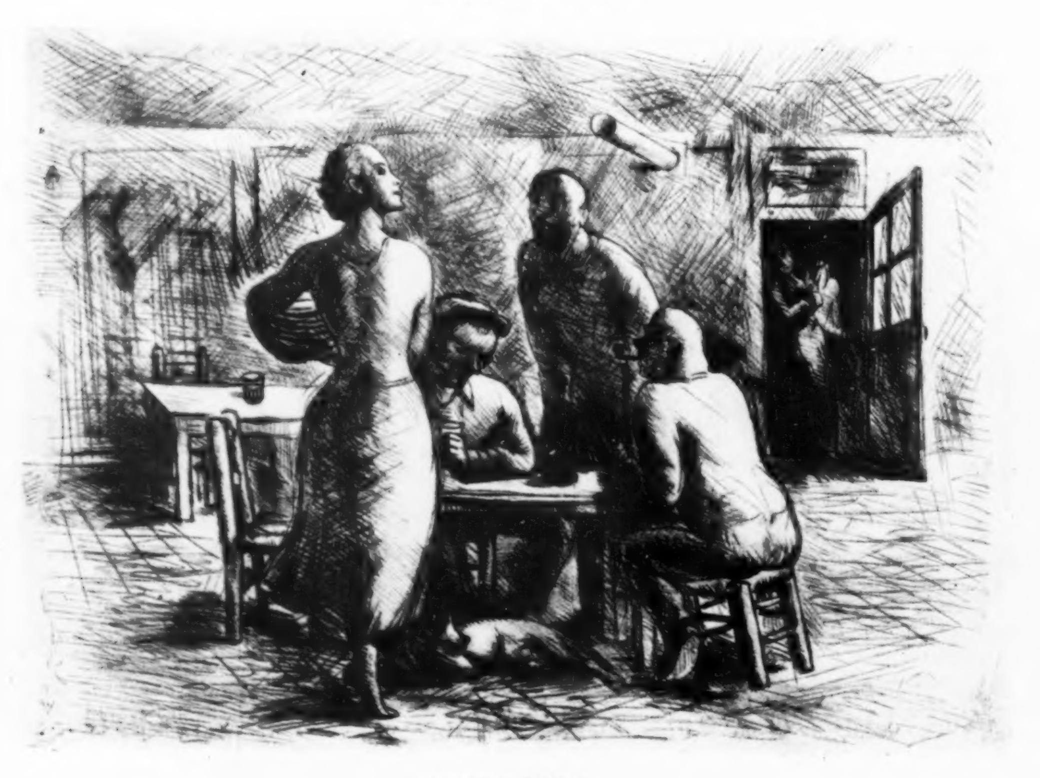
Henry de Waroquier, Santa Margherita



Robert Cami, Ländliches Zimmer



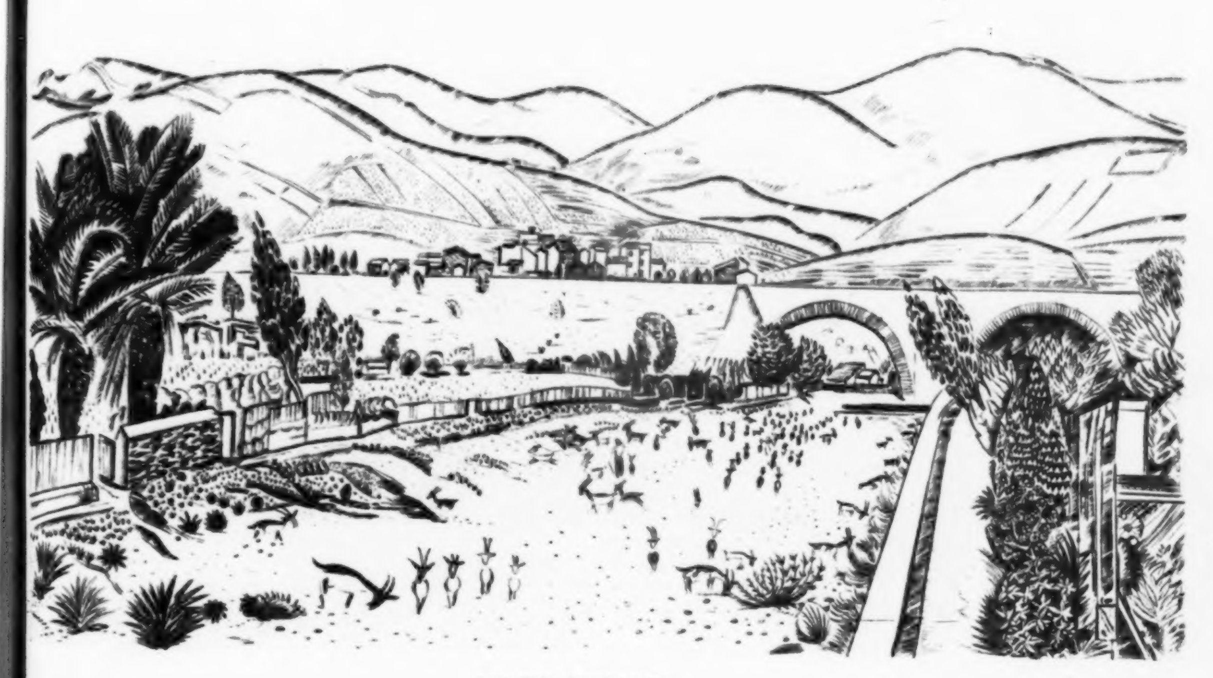
Jacques Boullaire, Le Pont Neuf



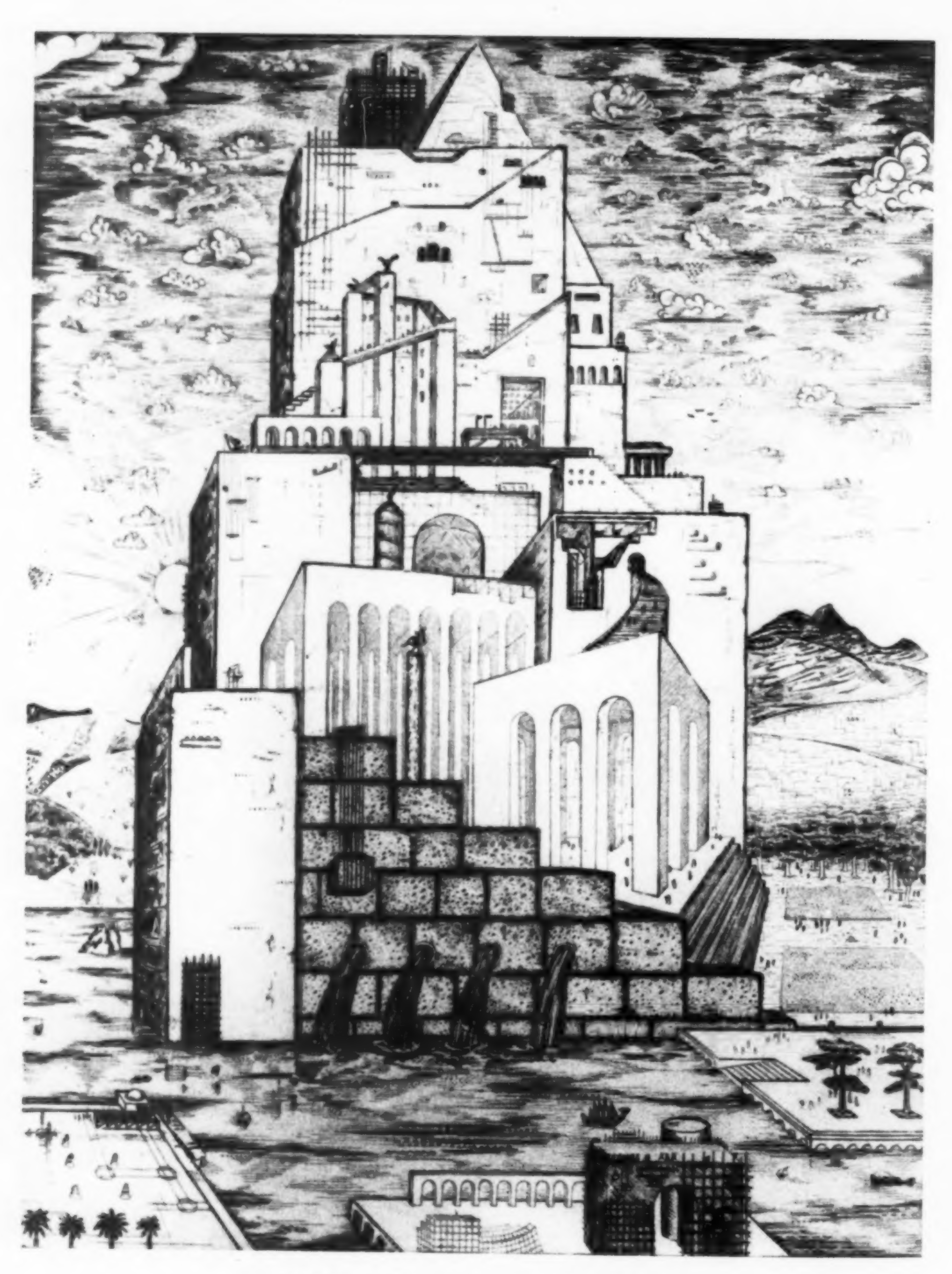
Gérard Cochet, Dorfkneipe



Amédée de La Patellière, Das Pferd



Joseph Hecht, Banyuls-Sur-Mer



ROGER VIEILLARD, DAS PALAIS AM SEE

ERINNERUNGEN AN ODILON REDON

Ich lernte Odilon Redon im Jahre 1908 in Paris durch seinen Lehrer, den Maler Paul Sérusier kennen. Er wohnte damals in einer gut bürgerlichen Wohnung in der Avenue de Wagram. Ich hatte mir den großen Mystiker der neueren französischen Malerei ganz anders vorgestellt.

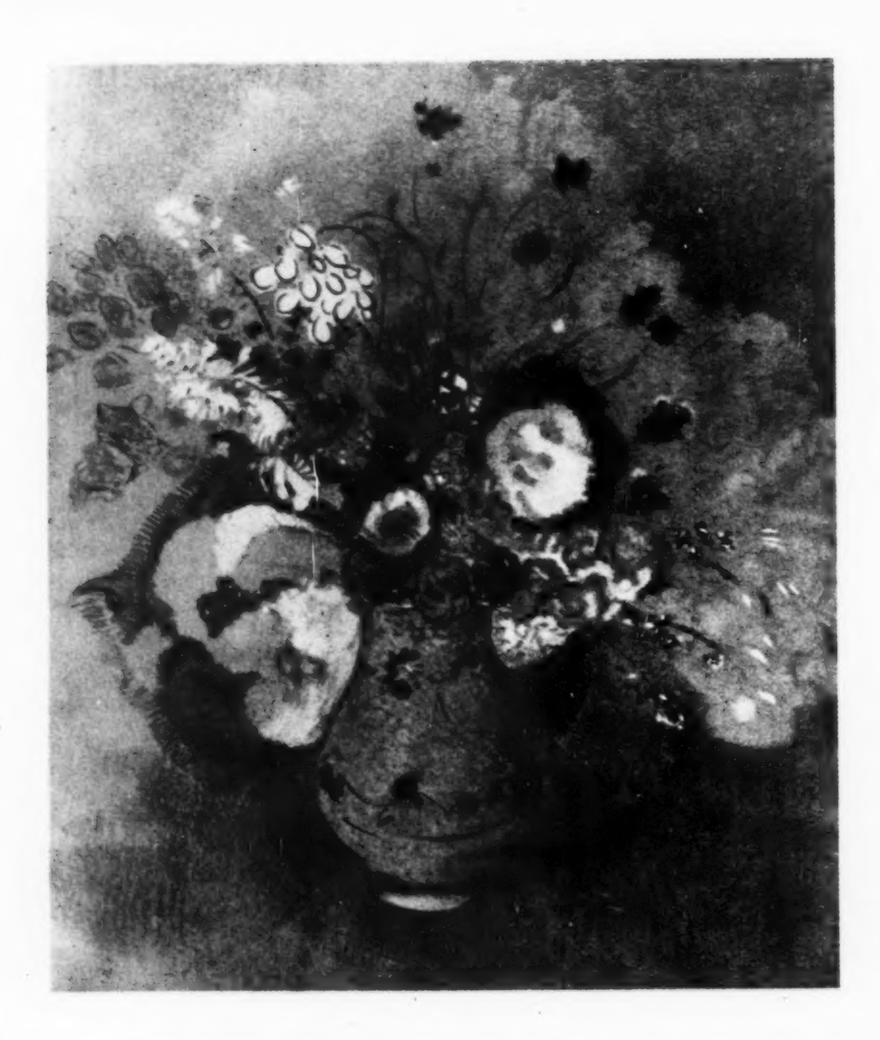
*

Redon, damals Mitte der sechzig, war ein hochgewachsener und würdig aussehender Herr mit weißem Bart und mit weißen Haaren. Er sah aus wie ein Gelehrter aus der Provinz oder ein Notar der alten Zeit. Sein Äußeres war von gediegener bürgerlicher Gepflegtheit. Prachtvoll war der fast griechisch zu nennende Kopf mit der hohen Stirne und den lebendigen und beweglichen Augen. Seine Stimme war klangvoll und überaus sympathisch. Redon liebte die Konversation, besonders über geistige Dinge, seine Ausdrucksweise war bestimmt, geistvoll und äußerst inhaltsreich, man konnte noch lange über seine Worte nachsinnen. Er hatte kein sogenanntes Maleratelier, er arbeitete in einem hellen, aber ziemlich kleinen Zimmer; er hatte gerade eine phantastische Szene auf der Staffelei. Das Bild war auf einer Holzplatte begonnen, und lachend sagte er mir, daß er immer alte Schränke im Vorrat habe, die er zersägen lasse, um so gut ausgetrocknetes Holz zu haben. An der Wand seiner Werkstatt hing eine besonders schöne Fassung des „Phaëthon", die herrlichen, durch die Luft nach oben sausenden Pferde, rückwärts der phantastisch goldene Wagen mit dem Lenker, schon im Absturz. Der Meister erzählte dazu das nette Geschichtchen, daß ihn sein junges Dienstmädchen vom Lande darauf aufmerksam machte: „Mais Monsieur Redon, les cheveaux ne volent pas, ils trottent." Einige seiner fein und altmeisterlich gezeichneten Porträts waren noch da, meist von befreundeten Künstlern — an bevorzugtem Platze hing die Melancholie von Dürer, daneben ein Photo der Kreuzigung von Grünewald. „Diese beiden herrlichen Dinge habe ich immer unter den Augen", erklärte er mir. Wir sprachen von altdeutscher Malerei, und er erzählte mir von einem längeren Ferienaufenthalt, den er in Freiburg im Breisgau verbrachte. Meine Bemerkung, daß Freiburg meine Heimat sei, brachte uns auf ein längeres Gespräch über die Kunstschätze dieser schönen Stadt. Redon war oft im dortigen Dom, um den Baldungschen Hochaltar zu bewundern, ebenso regten ihn ein außerordentliches frühgotisches Kruzifix und die herrlichen Glasfenster sehr an. Er war beglückt von dem Scharm des kleinen Obst- und Gemüsemarktes auf dem Domplatz und dem alten aufgelassenen Friedhof am Karlsplatz, in dem er oft ausgeruht unter den mächtigen Baumalleen, dazwischen die malerisch verwitterten Grabsteine. Dieser „petit endroit plein de poesie" mit seiner alten Kapelle habe ihm manche seiner schönen „Rêveries" eingegeben.

Ich hatte oft Gelegenheit, am Donnerstag, seinem „jour", den Meister zu besuchen und auch einen genauen Einblick in seine Arbeitsweise zu tun. Ich war erstaunt über die sorgsame Präparation seiner Werke, auch seine fast gegenstandslosen und rein phantastischen Schöpfungen entstanden auf einer sehr soliden Basis, einer gediegenen Untermalung, wo er sich lange mit der Verteilung der Massen abmühte — oft waren die Bilder als camaïeu angelegt, farbiges differenziertes Grau, auf dem dann die sonoren und herrlich starkfarbigen Harmonien entstanden.

In dieser Zeit schuf Redon neben einer Anzahl kleiner und kleinster Staffeleibilder eine entzückende Dekoration für die Zimmer einer vornehmen Pariser Kunstfreundin. Es waren dies Paravents, zwei- und dreiteilig, bemalt mit leichten Phantasien, phantastische Blumen tauchen aus farbigen Massen hervor, ebenso Vögel und Schmetterlinge, Erfindungen einer leichten und geistvollen Eingebung.

Diese Dekorationen malte er meist in Tempera. Neben seiner Ölmalerei bevorzugte Redon sehr das Pastell, das in seiner unmateriellen Art seiner Vorstellungswelt als Ausdrucksmittel sehr entgegen kommt. Oft höhte er eine sehr vollendete Schwarzweiß-Zeichnung leicht mit Pastell und schuf so ein Blatt von großem zeichnerischen und malerischen Reichtum.



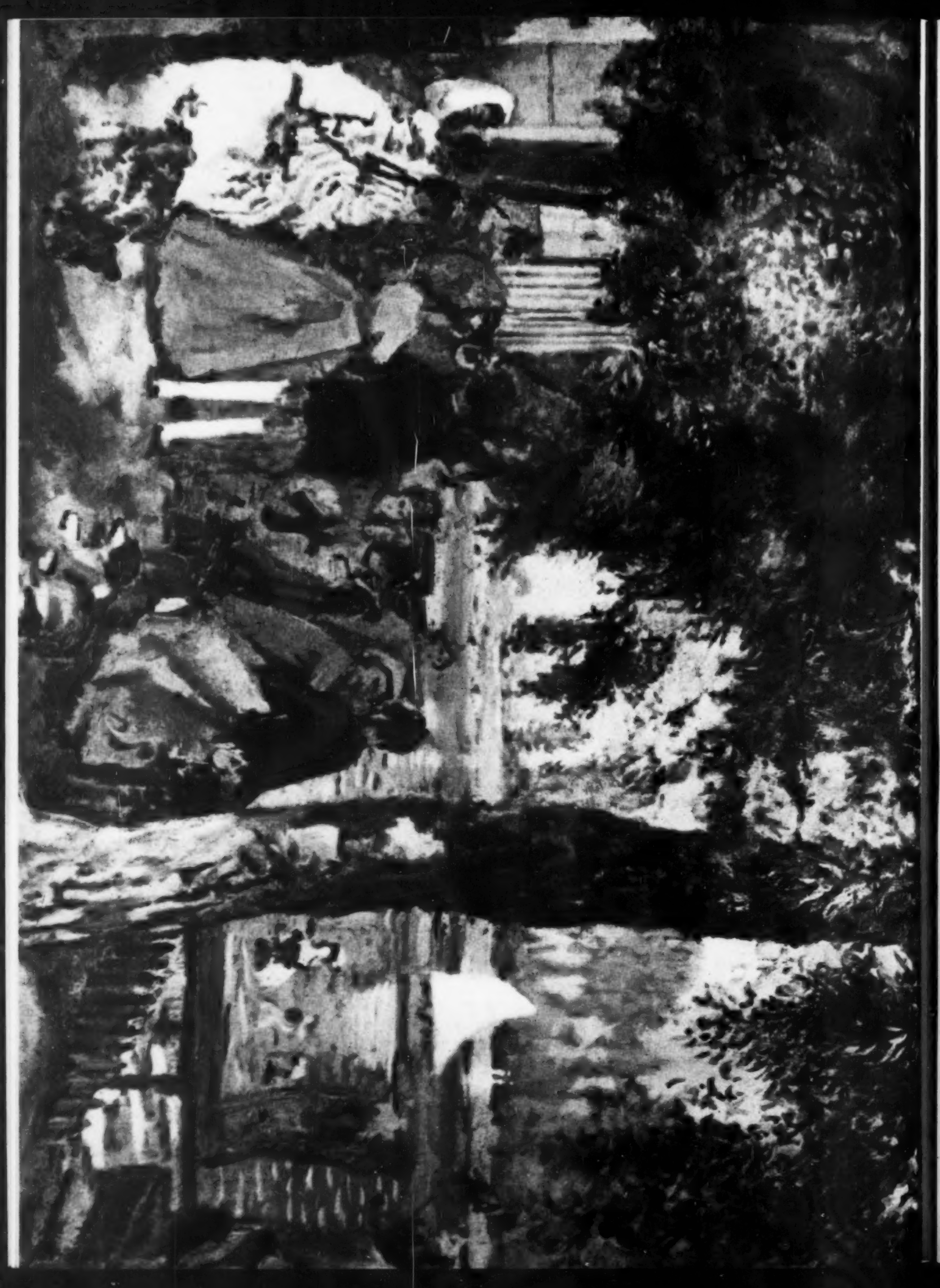
Lang und gern unterhielt sich Redon mit Paul Sérusier, dem großen Theoretiker der école symboliste, über die Harmonie eines Gemäldes. Er verstand darunter nicht nur die vollendete Komposition, die ausgeglichene Verteilung von Licht und Schatten, sondern den Zusammenklang der Farben unter sich, deren allmähliche Steigerung und deren farbig bedingtes Anwachsen bis zur vollen, stark klingenden Symphonie.

Ich konnte aus all diesen Einblicken in die Arbeitsweise des Meisters ersehen, wie wenig er von seinen Nachahmern verstanden wurde und wie logisch und sorgsam gebaut seine Werke entstanden sind. Redon war in seinem ganzen Wesen Klarheit, Bestimmtheit und Logik. Alles, was der oberflächliche Betrachter bei diesem Phantastiker und Mystiker am wenigsten vermutete. Er liebte Descartes und die Griechen und sagte, alles, auch das scheinbar Unwirkliche, muß in der Malerei seine Form, seinen ihm gemäßen Organismus haben.

In seinen herrlichen Lithographien suchte er die größte Ausgeglichenheit in Hell und Dunkel und erreichte oft eine zauberhafte Farbigkeit durch seine reiche „Degradation" der Töne in nur Schwarz und Weiß.



Redon hatte das merkwürdige Schicksal, damals schon als Graphiker sehr bekannt, fast berühmt zu sein, besonders in Belgien und Holland hatte er glühende Bewunderer und Sammler, während man den Maler Redon nur in einem kleinen Kreise kannte.
Er begann erst nach seinem 40. Jahr sich langsam als Maler zu entdecken, und aus mehr noch tonig gehaltenen Werken entwickelte sich allmählich der wundervolle Kolorist der Spätzeit, der er ganz allein und einzig in der neueren Malerei ist.
Neben seinen phantastischen Schöpfungen sind es vor allem seine wundervollen Blumenbilder, manche sogar sehr naturnahe, die uns seinen Kolorismus voll und ganz zeigen. Es war damals ein kleiner Kreis von Verstehenden, die den Maler Redon sammelten und zu sehr bescheidenen Preisen Kostbarkeiten bei ihm selbst erwarben. Diese Getreuen trafen sich jeden Donnerstag bei dem Meister, es waren Schriftsteller, Musiker, Gelehrte und Maler wie Paul Sérusier, Ed. Vuillard und Bonnard und auch sehr bürgerliche Leute, die sich an den weltentrückten Schöpfungen des Meisters ergötzten und denen diese imaginäre Welt eine innerliche Freude und ein tiefes Erlebnis wurde. *Hugo Troendle*



Auguste
(Museum f



HENRI-VERGE-SARRAT, RUE ST. ETIENNE DU MONT

Auguste Renoir, La Grenouillière, 1868-69

(Museum für Westliche Kunst, Moskau)

KUNSTWERKE
AUS KÖLNER MUSEEN UND DER STUTTGARTER GALERIE
IN TÜBINGEN

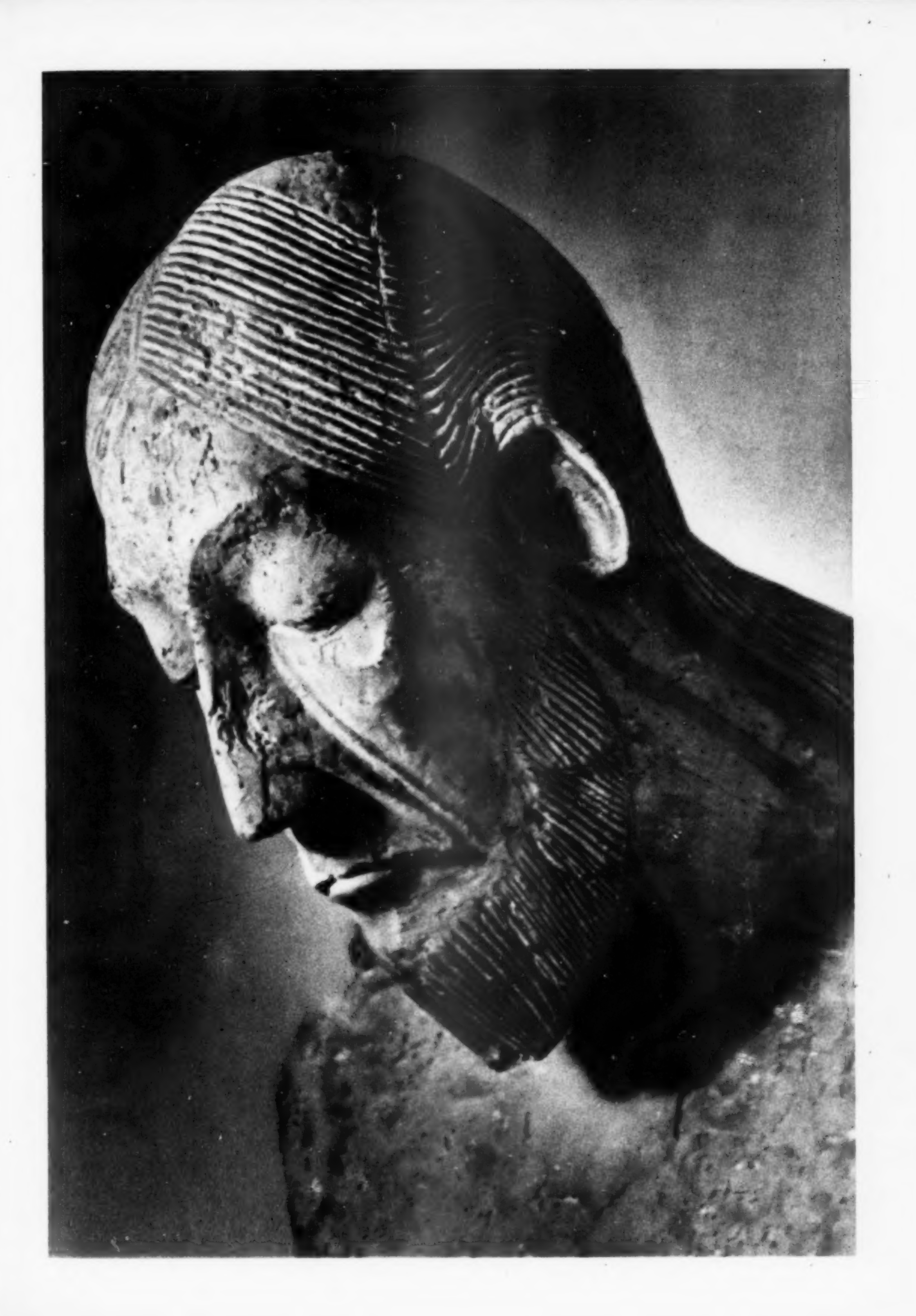
Die Museumsgebäude unsrer großen Städte sind großenteils Ruinen. Das Wertvollere aber: die Kunstwerke, die sie bargen, sind bis auf zum Glück verschwindende Ausnahmen wohl erhalten, auch wenn ein Teil, wie die der Dresdner Galerie, vorerst oder für immer nicht wieder zu ihrem Heimatort zurückkehren wird. Solange eine endgültige Aufstellung nicht möglich ist, versucht man auf anderen Wegen Teile des Museumsbesitzes zugänglich zu machen: es werden Sonderausstellungen veranstaltet, die einem bestimmten Thema gewidmet sind oder einen Kunstkreis zur Anschauung bringen. Andere Darbietungen dagegen entbehren jeder Systematik: man zeigt das gerade Greifbare. Solcher Art ist die Tübinger Ausstellung. Gerade in der Mannigfaltigkeit, ja im Kunterbunt solcher Veranstaltungen liegt ein großer und besonderer Reiz: man entdeckt Beziehung und Verwandtschaft zwischen Dingen, die ein systematisch ordnender Museumsmann nie in so enge Nachbarschaft gebracht hätte, und erlebt, daß gute Kunst sich immer miteinander vorzüglich verträgt, aus welcher Zeit, von welchem Ort sie immer stammt und aus welchem Material sie auch gemacht ist. Die schwachen Werke haben dann freilich einen umso schwierigeren Stand.

Die Kunstwerke kommen aus drei Kölner Museen: dem Wallraf-Richartz-, dem Schnütgen- und Kunstgewerbemuseum, und aus der Württembergischen Staatsgalerie in Stuttgart. Sie waren während des Krieges im Schloß Hohenzollern und an anderen Orten Südwürttembergs geborgen. Ehe sie wieder nach Köln und Stuttgart zurückgebracht werden, können sie dank der Initiative des von Landeskonservator Adolf Rieth geleiteten Landesamts für Denkmalpflege, die von seiten der Section des Beaux-Arts der französischen Militärregierung, im besonderen der Herren Dollfus und Vanuxem, tatkräftige Unterstützung fand, im Tübinger Kunstgebäude ausgestellt werden. An Gemälden findet man Kostbarkeiten aus der weiten Zeitspanne vom 14. Jahrhundert bis zur jüngsten Vergangenheit. Vor allem kommt die Kölner Schule zur Geltung. Zwar gewinnt man keineswegs einen so umfassenden Überblick über sie wie einst in Köln selbst, aber eine Reihe hervorragender Tafeln läßt zusammen mit den aus dem gleichen künstlerischen Bezirk stammenden Skulpturen und Schöpfungen des Kunsthandwerks die hohe Kultur des „heiligen Köln“ ahnen. Eine um 1360 in Köln gemalte große Tafel, wo auf den siebenundzwanzig aneinandergereihten Einzelbildern jeweils ein Begebnis aus Christi Leben im frischen Erzählerstil oder nur durch hinweisende Symbole vergegenwärtigt wird, ist gewiß kein großes Meisterwerk, wohl aber ein ausdrucksvolles charakteristisches Dokument des Zeitstils und der naiven Freude an sprechender Gebärde und wirkungsvoller Figurengruppierung. Ein Hauptwerk der frühen Kölner Schule ist mit dem Kalvarienbergbild ausgestellt, das um 1420 für den Kölner Ratsherren Godert von dem Wasservaß gemalt wurde. Es zeigt die bis zu Lochner hin für die Kölner Schule so charakteristische weichflüssige Figürlichkeit und den noch in der Komposition unsicher tastenden Versuch der Eingliederung eines eifrigen Gewirres von Figuren, das sich durch ein Wellenland mit vielen Bergkuppen und Mulden drängt, in ein Landschaftsbild. Der starke farbige Reiz beruht gewiß nicht zuletzt auf dem eigenartigen Kontrast der hellen matten Buntheit der Figuren zu dem sanften dunklen Ton, in dem die Landschaft gehalten ist. Stefan Lochner ist nicht vertreten, wohl aber sehr gut die ihm zeitlich, aber nicht künstlerisch gefolgten Maler, die, wie vor allem der Meister der Georgslegende, in der Landschaftsgestaltung von Dirk Bouts sowie — das gilt vor allem von dem Meister des Lyversberger Passionsaltars — in der härteren Figurenplastik von Rogier van der Weyden bestimmt sind. Die Liebe der Kölner zur stofflichen Schönheit der Dinge, italienischer Seiden- und Goldbrokate kommt vor allem in dem Altar der Heiligen Sippe mit ihrer reliefartigen Figurengruppierung, der etwas formelhaften Stilisierung und in der Anbetung der Könige vom Meister von Sankt-Severin zum Ausdruck, die beide schon dem Anfang des 16. Jahrhundert angehören, das der deutschen Kunst in anderen Landschaften die größeren Meister schenkte.

Die Geburt Christi von Hans Memling aus dem Köl-









ner Kunstgewerbemuseum repräsentiert die Kunst dieses Meisters von ihrer sympathischsten Seite. Das Bildchen hat recht wenig von der immer etwas trokkenen hausbackenen Idealität seiner Malerei, dagegen eine Intimität und milde farbige Kraft, die zum beglückenden Erlebnis wird. Von Gossaert (Mabuse) ein männliches Porträt in schwarzem Kleid und Mütze vor olivgrünem Grunde, von dem immer etwas manierierten Orley eine Kreuzigung, von Scorel ein männliches Bildnis in venetianischer Manier, eine liebliche Madonna in Landschaft von dem sogen. Meister der Khanenko-Anbetung in Kiew — alle aus der Stuttgarter Galerie — vertreten im übrigen die altniederländische Malerei, das Sylvius-Bildnis aus dem Wallraf-Richartz-Museum, eine Tuschzeichnung und eine Reihe von Radierungen von Rembrandt, zwei charakteristische Ostades die holländische Kunst. Von Meistern der oberitalienischen Schulen begegnen wir Basaiti in einem reizvollen Bilde, Domenicino Morone, Bonifazio Veronese, dem eigenartigen Bramantino und Tintoretto.

Schöne und charakteristische Werke der schwäbischen Schule stammen aus der Stuttgarter Galerie: Zeitbloms Geburt Christi, ferner Bilder von Schaffner, Strigel und eine früher einmal Herlin zugeschriebene Dornenkrönung. Hervorgehoben zu werden verdient ein vorzügliches männliches Bildnis von Cranach. Unter den Handzeichnungen sind schöne Blätter von Dürer, Elsheimer, Guardi, aus dem 19. Jahrhundert von Dahl, Leibl, Menzel, ferner Miniaturen aus dem 10. bis 15. Jahrhundert, unter der Graphik eine Reihe von Kupferstichen von Cranach, Dürer, Schongauer. Kostbarkeiten sind dann vor allem wieder unter den Malereien des 19. Jahrhunderts zu nennen: eine Landschaft von Constable, das großartige Pallenberg-Bildnis von Leibl, ein kleines Bild (Karren in der Düne), in dem sich Liebermanns ganze Meisterschaft zeigt, ein vorzügliches Bildchen von Blechen, der sich neben großen Meistern sehr gut hält. Die französische Malerei ist mit Meerlandschaften und einem Stilleben von Courbet, einem hervorragenden Stück kultivierten Malhandwerks, mit einem sehr interessanten Ingres (Zeremonie in St. Godula in Brüssel), dem großen unvollendeten Baigneuses und einem kleinen Frauenakt mit Blumen von Renoir vertreten, die beide die sinnenfrohe heidnische Heiterkeit dieses großen Malers haben, mit dem Graveur Manzi von Degas und der einen Fassung des Bildes der Brücke bei Arles aus dem Wallraf-Richarz-Museum.

Unter den über fünfzig Skulpturen sind hervorragende Arbeiten aus dem 11. und 12. Jahrhundert: der Kruzifixus aus der Kölner Sankt-Georgs-Kirche, im Ausdruck ergreifend und gleicherweise sicher und klar plastisch durchgeformt, während der um 1305 geschnitzte Pestkruzifixus aus Sankt-Maria im Kapitol (Köln) zwar bis zum Grimassenhaften ausdrucksvoll ist, aber durch die manieristische Stilisierung (neben sehr realistischen Zügen) die weit geringere künstlerische Leistung ist. Ferner ist trotz der etwas leeren Starrheit in der Faltenbildung der Johannes aus Sonnenburg in Tirol (Schnütgen-Museum) eine Schöpfung hoher plastischer Qualität. Auch ein Bischofskopf aus dem 12. Jahrhundert gehört zu den besten Leistungen der romanischen Monumentalskulptur. Aus den Jahrhunderten der Gotik findet man neben geringeren Werken eine stattliche Reihe vorzüglicher Arbeiten, von denen nur aufzählend genannt werden mögen: die thronende Muttergottes aus Kendenich, eine flämisch-französische vom Beginn des 14., eine burgundische aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein tirolischer Johannes der Täufer, das Standbild eines Bischofs, ebenfalls aus Tirol, eine niederrheinische Madonna aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Schließlich umfassen noch die kunsthandwerklichen Arbeiten Vorzügliches an Elfenbeinschnitzereien, Email, Gruben-, Silberschmelz- und Goldschmiedarbeiten, kirchlichem Gerät und Textilien.

Hans Eckstein.

Abbildungen (Photos Näher, Reutlingen):

Seite 37: Die Heilige Katharina (Schrottblatt, Köln, um 1470) · Seite 38: Kopf eines Bischofs (Köln, 12. Jahrhundert)

Seite 39: Christuskopf von einem Kruzifix der St. Georgs-Kirche (Köln, um 1070)

Seite 40: Hans Thoma, Zitronenverkäuferin (Bleistiftzeichnung)



FRANZ RADZIWILL

Die Hamburger „Kunstrunde" ist eine offenbar glückliche Neugründung, die in Hamburg jetzt mit einer Verbesserung einsetzt: der Gesamtausstellung eines Künstlers.

Was Günther Franke in München schon längst gepflegt hatte, scheint jetzt auch in Hamburg durchzusickern: das malerische Oeuvre als Ganzes, nicht nur ein Mosaik von Ausstellungsstücken, muß wirken. Der Künstler, den man dazu auserwählt hat, Franz Radziwill, ist heute Fünfziger. Er stammt aus der Bremer Landschaft, ist aber mit dem Osten blutsmäßig verbunden. Radziwill ist kein Chagall und kein Henri Rousseau: aber er spannt seine Empfindungswelt von Chagall zu Rosseau, denn er ist phantasiebedrängt, skurril und naiv. Seine malerischen Mittel könnten einem mittelalterlichen Meister — Altdorfer und Breughel — entlehnt sein, aber seine Farben, seine zeichnerische Präzision sind bei den Expressionisten und ihren Nachfolgern, der „Neuen Sachlichkeit", in die Schule gegangen. Doch er ist weder „Neue Sachlichkeit" noch Expressionist. Wenn Fabriken zum Nachtmahr werden, Särge vor den Schienen drohen, Eisenbahnschranken in den Himmel starren und schwarze Hände das deutsche Elend 1945 symbolisieren, wenn aus dem Lehnstuhl der nackten Franziska Maria (1927) eine Männerhand wächst, dann wird der Surrealismus beschworen. Aber er ist kein Surrealist. Das rote Wasser, die gähnende Fabrik, die Flugzeuge über dem Dorf und der Bombentrichter, die bombardierte Stadt, das sind die apokalyptischen Zeichen der seelischen Irre, der Gott- und Seinsverlassenheit, die in der Vorstellungswelt der Gegenwart gespenstern. Gespenstisch sind die falsch gesetzten Rots, Grüns und Blaus, gespenstisch ist die Genauigkeit, mit der ein Riß in der symbolischen Mauer gesetzt wird, gespenstisch ist die sachlich entgeisterte Welt der Kanäle, Schiffe, Krane, Flugzeuge, gespenstisch die altbackene Technik, in der das alles erzählt wird; Radziwill ist der regionale, der örtlich gebundene Maler, der aus seiner kleinen Welt ins universale Grauen gezerrt wird. Er hat oft nicht die künstlerischen Mittel, es zu bannen: um so erschreckender und wirkungsvoller der Bruch zwischen Sein und Schein. Er ist in dieser Malerei selbst Fleisch und Blut geworden. *Egon Vietta*

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

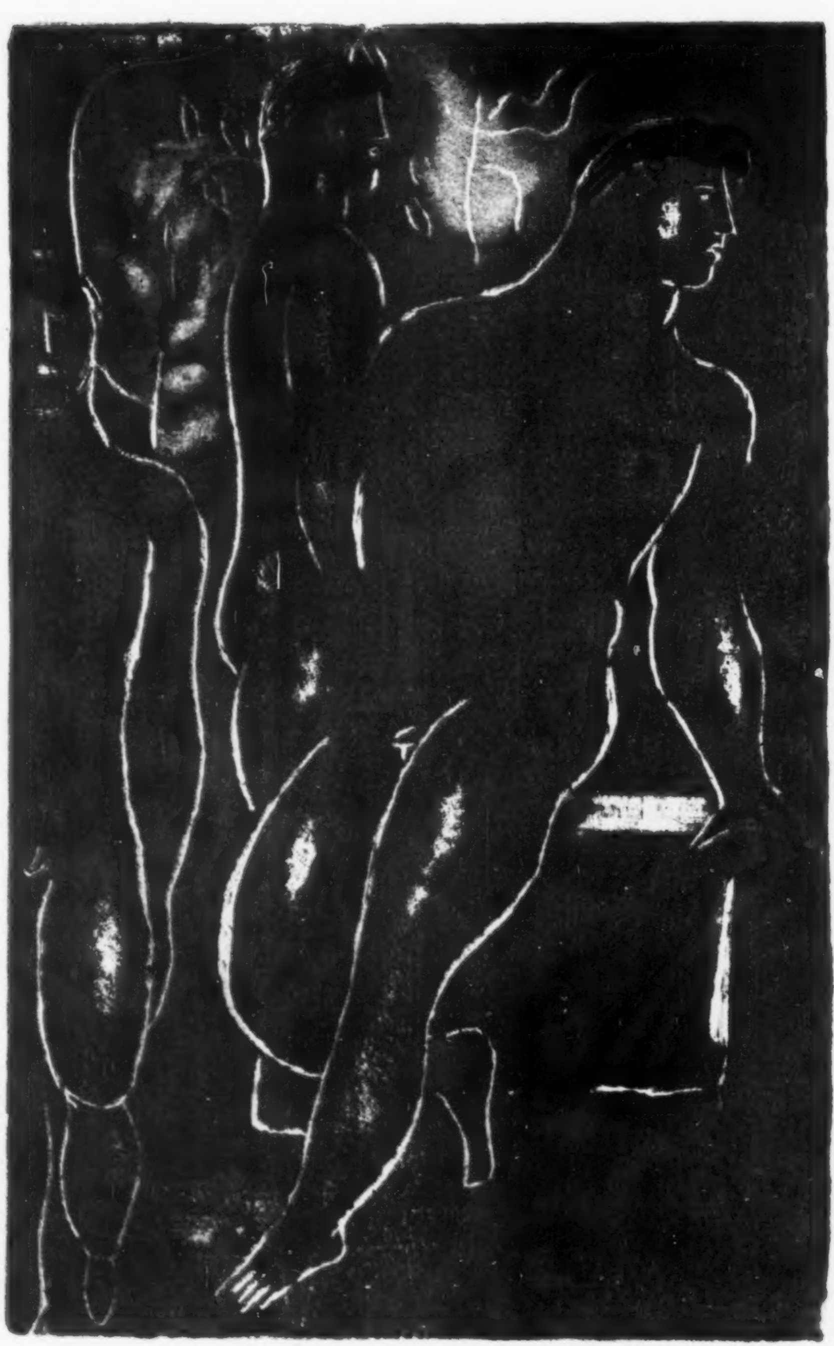
FARBHOLZSCHNITTE

Mueller-Kraus: Mappe mit 6 Farbholzschnitten (Selbstverlag, Köln).
Walter Wörn: Mappe mit 10 Farb-Ziegelschnitten (bei Lutz und Meyer, Stuttgart).
Zwei abstrakte Künstler: der eine, Mueller-Kraus, ornamental-arabesk, der andere, Walter Wörn, konstruktivistisch. Eigenart und Widerstand des Materials leisten bei beiden der elementaren Vereinfachung Vorschub. Mueller-Kraus' surrealistisch anmutende Formspiele erinnern an Dali und Tanguy seine tänzerisch koboldhafte Phantasie schwebt manchmal in Sphären, die Paul Klee für die Kunst erschlossen hat.

Bei Walter Wörn unterliegt es keinem Zweifel, daß er sich in einer künstlerischen Umwelt gebildet hat, für die Oskar Schlemmer und Willi Baumeister bestimmend sind. „Der Mensch im Raum" ist das Grundthema, das er in seinen zehn Holz- und Ziegelschnitten meisterlich variiert. Er verwendet seine weißkonturierten Gestalten raumfunktionell (wie Marées) und gewinnt aus der Spannung zwischen der urtümlich primitiven Formgebung und der strenggefügten Kompositionsgeometrie reizvolle „neoklassizistische" Wirkungen. Der junge Verlag hat die Mappe sorgfältig ausgestattet. *L. Z.*



MUELLER-KRAUS, GRAUER TAG



ITO JAKUCHU

Martin Feddersen · Zwölf Schwarzweißblätter

Parus-Verlag, Reinbek bei Hamburg (RM. 10.—)

Diese Auswahl von zwölf besonders charakteristischen, in Originalgröße wiedergegebenen Holzschnitten aus dem „Gempo Yoka" („Jaspisblumen aus dem geheimnisvollen Garten") des Itô Jakuchû von 1768 sind auch für den Kenner ostasiatischer Graphik eine Überraschung! Denn man nannte diesen, der kontemplativen buddhistischen Zen-Sekte nahestehenden Künstler aus Kyôte wohl als Maler, wußte aber kaum um die Existenz seiner Holzschnitte. Otto Kümmel hat zuerst auf diesen Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe hingewiesen.

Itô Jakuchû, eigentlich Itô Shunkyô (Jakuchû ist eins seiner Pseudonyme) lebte 1716—1800, ging von der japanischen Kano-Schule aus, nahm dann starke Anregungen aus der chinesischen Malerei der Yüan-Zeit (1280/1368), mehr noch der Ming-Zeit auf, ohne in der Koloristik, manchmal auch in der Komposition dem Einfluß des genialen Ogata Kôrin (1655?—1716) ausweichen zu können. Obwohl es religiöse Bilder von ihm gibt, war er zur Hauptsache doch Tier- und Pflanzenmaler, ein Meister mit viel eigener Naturbeobachtung.

Im Gegensatz zu der gedrängten Fülle seiner Hängebilder ist in diesen Blättern die Komposition viel lockerer, läßt viel freie Fläche stehen bei auch flächiger Zeichnung. Sie ist weiß ausgespart auf schwarzem Grunde und erinnert an chinesische Steinabreibungen. Ob die benutzten Platten aus Holz oder einem anderen Material bestanden, bleibt ungewiß.

Der einleitende, alles Wesentliche bringende Text des verdienstvollen Herausgebers bestimmt die dargestellten Pflanzen nach Tanaka Yoshio & Ono Motoyoshi, Second Edition of Iimuma Yokusai's Somoku Dusets (Illustradet Flora of Japan, 1874), gibt in wenigen Worten volkskundliche Bemerkungen über die Bedeutung der betreffenden Gewächse im japanischen Leben und verweist auf weitere Abbildungen in japanischen Publikationen. Das schöne Heft nimmt unter unseren wiedereinsetzenden Kunstpublikationen einen hervorragenden Platz ein. *Dr. Hans Kahns.*



3



5

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Deutscher Werkbund. Seit dem Zusammenbruch haben sich in allen vier Besatzungszonen Gruppen des nach 1933 aufgelösten Deutschen Werkbundes wieder zusammengefunden, einstweilen zu lokalen oder regionalen Zusammenschlüssen, die, so hofft man, künftig „zonal" werden. Der alte Werkbundgedanke: ehrliche und echte Gestaltung der äußeren Welt, ist in allen Gruppen lebendig. Er kommt auch zum Ausdruck in dem Aufruf der Gruppe „Deutscher Werkbund" Hessen, den eine Reihe namhafter Persönlichkeiten wie Otto Bartning, Willi Baumeister, Karl Foerster, Richard Hamann, C. G. Heise, Hans Leistikow, Alfred Mahlau, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Walter Passarge, Max Pechstein, Otto Ernst Schweizer, Max Taut, Heinrich Tessenow u. a. unterzeichnet haben. Die fünf Aufforderungen des Aufrufs beziehen sich auf die Grundsätze des Aufbaus der zerstörten Städte, Dörfer und Wohnbauten. Punkt 2 lautet: „Das zerstörte Erbe darf nicht historisch rekonstruiert werden, es kann nur für neue Aufgaben in neuer Form erstehen." Punkt 5: „Für Wohnbauten und für unsere öffentlichen Gebäude, für Möbel und Gerät suchen wir statt Überspezizalisierung oder kümmerlicher Notform das Einfache und Gültige. Denn nur das Gültig-Einfache ist vielfach brauchbar."

Die Rethelfresken in Aachen. Obwohl der Krönungssaal im Aachener Rathaus während des Krieges schwer beschädigt wurde, gelang es, einen Teil der Fresken abzunehmen und aufgerollt in der Suermondt-Museum zu bringen. Völlig zerstört durch Bombenwirkung wurde nur „Die Taufe Wittekinds", zum größten Teil zerstört der „Münsterbau" Hauptsächlich durch Feuchtigkeit zugrundegerichtet wurden die Fresken: „Krönung Karls durch Papst Leo" und die „Eröffnung der Gruft durch Otto III". Das Hauptverdienst an der Rettung der Fresken gebührt dem Aachener Maler Stiewi.

Die Mosaiken der Hagia Sophia. In vierzehnjähriger Tätigkeit hat der amerikanische Byzanzinist Thomas Whittemore mit seinen Mitarbeitern einen großen Teil der Mosaiken der Instanbuler „Hagia Sophia" (9. Jahrhundert) von dem Putz, mit dem sie die türkischen Eroberer zugedeckt hatten, befreit. Bis zur vollständigen Freilegung wird es noch weitere Jahre dauern. — Zu einem Korrespondenten der „Time" äußerte Whittemore: „Die Mosaiken wirken, als ob sie auf einem Lichtkissen schweben. Wenn man ihre Reihe abgeht, ist es, als ob eine Flut anschwillt, und man wird unwillkürlich in den religiösen Enthusiasmus des byzantinischen Glaubens hineingerissen. Verglichen mit ihnen, die alle das Werk hauptstädtischer Meister sind, wirken die gleichzeitigen Mosaiken in Italien provinziell und abgeleitet."

London: Eine lebhafte Kontroverse über das Reinigen alter Meister entbrannte infolge der Restaurierungen in der National Gallery. Viele Leute, an den alten Zustand der Bilder gewöhnt, finden die „gesäuberten" skandalös. Sie vermissen die verehrungswürdige Dunkelheit der „Alten Meister" und können sich an den strahlend farbigen Eindruck nicht gewöhnen. Auch in Holland haben sich viele Museumsfreunde gegen die gründliche Restaurierung der Rembrandtschen „Nachtwache", die zur „Tagwache" geworden ist, ausgesprochen.

Kopenhagen: Im Kopenhagener Kunstmuseum wird zum erstenmal eine Ausstellung abstrakter französischer Kunst gezeigt. „Gleitende musikalische Farben — mit der Verve, über die Franzosen verfügen — auf die Leinwand gesetzt..." so äußert sich die Kritik. Ausgestellt haben Charles Lapicque, Jean Bazaine, Maurice Estéve und Louis Carré; Paris hat die Werke dieser „non-figurative"-Künstler ausgeliehen.

Städtebauliche Projekte für Paris. Pläne zur Neugestaltung des Pariser Stadtbildes, hauptsächlich auf der Rive Gauche und in den westlichen Quartiers, veröffentlichte eine Sonderseite der „Arts" vom 24. Januar 1947.

„Bildende Kunst", die von Carl Hofer und Oskar Nerlinger herausgegebene Monatsschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur, beginnt ab 1. April im Verlag „Bildende Kunst G.m.b.H." zu erscheinen.

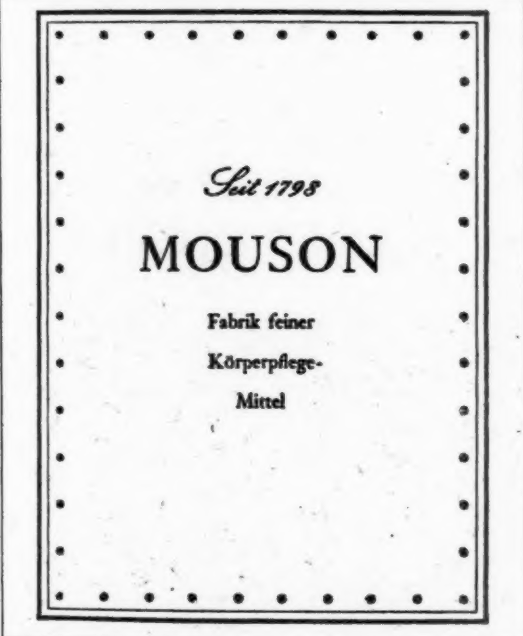
Der Deutsche Künstlerbund hat sich heute mit Satzungen, Vorstandswahl usw. in Berlin neu konstituiert. Er war nach 1933 von den Nazis verboten worden. Der Deutsche Künstlerbund Berlin ist eine von Behörden und Parteien unabhängige Künstlervereinigung, die die progressiven Kräfte in Berlin zusammenfaßt. Er wird Ausstellungen machen und es ist daran gedacht, nach dem Wegfallen der Zonengrenzen mit den anderen fortschrittlichen Künstlern Deutschlands sich zu dem alten Deutschen Künstlerbund zusammenzufinden. Vorläufig müssen wir uns aber noch Deutscher Künstlerbund Berlin nennen. Die Mitglieder sind: Die Maler Prof. Carl *Hofer*, Prof. Karl *Schmidt-Rottluff*, Prof. Ernst *Fritsch*, Heinz *Fuchs*, Prof. Heinrich Ehmsen, Prof. Max Pechstein. Prof. Max Kaus, Prof. Oskar Moll, Prof. Tappert, Friedrich Stabenau, Paul Strecker, Hans Thiemann, Heinrich Graf Luckner, Heinz *Trökes*, Mac Zimmermann und die Bildhauer Prof. Richard *Scheibe*, Renée *Sintenis*, Gustav *Seitz*, Hans *Uhlmann*, Karl Hartung, Bernhard Heiliger, Prof. Georg Kolbe, Peter, auch die Maler Prof. Oskar Nerlinger und Dreßler. Die in Kursiv gesetzten Namen sind Vorstandsmitglieder. *H. Trökes.*

IN MEMORIAM

Pierre Bonnard (geb. 3. Okt. 1867) starb am 24. Januar dieses Jahres. „Mit Pierre Bonnard", schreibt die „Nouvelle de France", „verschwindet der letzte Geist, der drei Malergenerationen vereinte. Er gehörte der großen Epoche an, die Paul Gauguin und Maurice Denis erstehen sah, die begann, Cézanne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen."

Rolf von Hoerschelmann (geb. 28. Februar 1885) starb am 12. März dieses Jahres. Seine illustrative Begabung offenbarte sich in vielen Zeichnungen, die biedermeierliche Idyllik, skurillen Humor und „kubineske" Hintergründigkeit vereinen. Schwabing verlor mit ihm den letzten vollgültigen Vertreter seiner Blütezeit nach der Jahrhundertwende. Wir erhoffen von Hoerschelmanns „Erinnerungen", die im Verlage Heimeran, München, erscheinen sollen, eine lebendige Chronik jener unvergeßlich schönen Münchner Jahre. Wir verlieren in ihm einen verehrten lieben Freund. Zu seinem zeichnerischen Werk werden wir später Stellung nehmen.

Hans Leifhelm (geb. 2. Februar 1891) starb im März dieses Jahres in einem Krankenhaus in Riva am Gardasee. Dieser in München-Gladbach geborene, in Westfalen aufgewachsene, in den österreichischen Bergen und in Italien beheimatete Lyriker zählt zu den innigsten und lautersten Dichtergestalten unseres Jahrhunderts. Wir wollen in einem der nächsten Hefte sein Andenken durch Veröffentlichung eines seiner Gedichte ehren.





Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart

Druck Chr. Belser Stuttgart

